

SUMAYA MACHADO LIMA

**AS FILHAS DO VENTO E O CÉU DE SUELY: SUJEITOS
FEMININOS NO CINEMA DA RETOMADA**

Florianópolis
2010

				período.
OBS. FONTES PRINCIPAIS:				
SALIC, SADIS - Sistema de Acompanhamento de Distribuição;			Mulheres do Cinema Brasileiro,	
ANCINE, Sedcmj e Empresas Distribuidoras, Filme B.				
ANCINE (2010).				
FILME B (2010).				
http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/indicadiretoras.htm				

Marina Person	1	Doc.: "Person" (2006), "A Ilha do Terrível Rapatera" (2006)	Apresentadora da MTV, realizou doc sobre o seu pai, o grande cineasta paulista Luis Sérgio Person
Ariane Porto	1		
Gabriela Greeb e Antônia Ratto	1	Doc.: "A Mochila do Mascate" (2006)	
Maria Letícia	1	"O Amigo Invisível" (2006)	
Lilian Santiago	1	Doc.: "Família Alcântara" (2006)	Em co-direção com Daniel Solá Santiago
Ângela Patrícia Reiniger	1	Doc.: "3 irmãos de sangue" (2006)	
Beth Formaggini	1	doc: Memória para Uso Diário (2007)	famosa produtora e documentários no mercado carioca
Cris D'Amato	1	"Sem Controle" (2007)	foi assistente do Daniel Filho, João Falcão entre outros
Rosanna Foglia	1	"Corpo" (2007)	
Silvana Soares Zackia	1	"A história das três Marias" (2007)	
Daniela Kallmann e Flávia Lins e Silva	1	Doc.: "Faixa de areia" (2007)	
Carla Gallo	1	doc: "O aborto dos outros" (2008)	Produtora importante do RGS, produziu Ilhas das Flores e vários filmes do estado
Mônica Schmiedt	1	Doc.: Extremo sul (2008),	
Gisella Callas	1	Doc.: "A margem da linha" (2008)	
Priscilla Brasil	1	Doc.: "As filhas de Chiquita" (2008)	Artiz ícone do Cinema Marginal, e dos seus principais diretores Sganzerla e Julio Bressane, tornou-se diretora com a mesma linha experimental dos seus diretores e maridos. Foi a primeira mulher de Glauber Rocha
Helena Ignez	1	Canção de Baal (2008)	
Cristina Leal	1	Doc.: "Iluminados" (2008)	
Daniela Broitman	1	Doc.: "Meu Brasil" (2008)	
			OBS. 3 - 69 cineastas dirigiram 109 longas de ficção e documentários no período de 1995 a 2008. Sendo que apareceram 60 novas cineastas no

SUMAYA MACHADO LIMA

AS FILHAS DO VENTO E O CÉU DE SUELY: SUJEITOS FEMININOS NO CINEMA DA RETOMADA

Tese apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em
Literatura, como requisito
parcial para a obtenção do
grau de doutora, Área de
Concentração: Teoria
Literária, do Centro de
Comunicação e Expressão da
Universidade Federal de Santa
Catarina.

Orientadora: Prof^{sa} D^{ra}.
Simone Schmidt.
Coorientador: Prof. Jair Tadeu
da Fonseca

Florianópolis
2010

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

L732f Lima, Sumaya Machado
As filhas do vento e o céu de Suely [tese] : sujeitos femininos no cinema da retomada / Sumaya Machado Lima ; orientadora, Simone Schmidt, co-orientador, Jair Tadeu da Fonseca. - Florianópolis, SC, 2010.
275 p.: il., grafs., tabs.

Tese - (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Representação. 4. Cultura. 5. Direitos das mulheres. I. Schmidt, Simone. II. Fonseca, Jair Tadeu da. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.

CDU 82

Leila Hipólito	1	Mattos (2003).	
Eliana Fonseca	3	Alegres comadres (2003). 'O Martelo de Vulcano' (2003), "Coisa de Mulher"(2005), "Eliana e o segredo dos Gofinhos"(2005) co-dirigiu o filme: Garrincha, a estrela solitária.(2003)	com a turma do Castelo Rá Tim Bum
Isa Castro	1	"Histórias do Olhar e de Vidas Imperfeitas"(2003), Ouro Negro (2008)	
Isa Albuquerque	2		Diretora famosa no mercado publicitário paulista. Fez essa super produção com Sandy e Jr que foi um fracasso de bilheteria, apesar da alta expectativa
Flávia Moraes	1	Acquaria (2003)	Doc sobre comunidade negra mineira dos Arturos
Thereza Jessouroun	1	Doc: Os Arturos (2003)	
Izabel Jaguaribe	1	doc: "Paulino da Viola – Meu Tempo É hoje"(2003)	
Adélia Sampaio	1	"Ai-5 – O dia que não existiu (2004)	co-dirigido com Paulo Markun
Alice de Andrade	2	"O Diabo a Quatro"(2004) e o doc: "Histórias cruzadas"(2008).	Filha do mestre Joaquim Pedro de Andrade
Anna Azevedo, e Renata Baldi	1	Doc.: "Rio de Janeiro"(2004) Docs: "Aboio" (2005), "Acácio"(2007), "A Falta que Me Faz" (2009)	Realizado em co-direção com Eduardo Souza Lima
Marília Rocha	3		cinasta mineira.
Cristiana Grumbach	1	Doc: Morro da Conceição (2005)	Atriz de várias filmes desde os anos 70
Luna Alkalay	1	Doc:Estados Unidos do Brasil (2005)	
Conceição Senna	1	Doc: Brilhante (2005)	
Denise Garcia	1	Doc.: "Sou Feia mas tô na moda"(2005)	
Elza Cataldo	1	"Vinho de Rosas"(2006)	cinasta mineira realiza ficção sobre as mulheres na Inconfidência mineira
Érika Bauer	1	Doc: "Dom Hélder Câmara – O Santo Rebelde"(2006).	
Malu de Martino	1	"Mulheres do Brasil" (2006)	

Fabrizia Pinto	1	co-diretora de "Menino Malquinho 2 - A aventura" (1998) com Fernando Meirelles	
Daniela Thomas	2	Co-diretora de "O Primeiro Dia" (1998) e "Linha de Passe" (2008) com Walter Salles Jr.	Diretora marcada pelas comédias, assim com Betse de Paula, mas adquiriu notoriedade com o doc Doutores da Alegria
Mara Mourão	3	"Alô?!" (1988), "Assaladoras" (2002), documentário "Doutores da Alegria" (2006)	
Lina Chamie	2	"Única Dominante" (2000), A Via Láctea (2007)	uma das atrizes brasileiras mais famosas na Europa, tendo sido dirigida pelos maiores diretores italianos.
Florinda Bolkan	1	"Eu Não Conhecia Tururu" (2000)	
Maria Augusta Ramos	3	Docs: "Desi" (2000), "Justiça" (2004), Juízo" (2007)	
Lucélia Santos	1	Doc: Timor Leste – O Massacre Que O Mundo Não Viu (2001), "Bicho de Sete Cabeças" (2001), Chega de Saudade (2008)	
Lais Bodanzky	2	"O Casamento de Louise" (2001), "Celeste & Estrela" (2002)	Uma das poucas diretoras de comédia do cinema brasileiro
Betse de Paula	2	Doc.: "Um Passaporte Húngaro" (2001), ficção: "Mutum" (2007)	cineasta judia, das mais talentosas, nasceu no vídeo arte nos anos noventa
Sandra Kogut	2	"Uma Vida em Segredo" (2001), "Hotel Continental" (2009)	
Suzana Amaral	1	Doc.: "Anêsia - Um Vão No Tempo" (2001)	
Ludmila Meyer			Fez mais trabalhos para a TV. Dirigiu alguns capítulos de Cidade dos Homens, Brava Gente e Palace.
Kátia Lund	1	Co-diretora de "Cidade de Deus" (2002)	Atriz fundamental no cinema novo
Ana Maria Magalhães	1	"Lara" (2002)	Durval discos obteve o prêmio de melhor filme e melhor diretor no 30º Festival de Cinema de Gramado. Ela destacou-se na TV Cultura com: "Mundo da Lua" (1991) e "Castelo Rá Tim Bum" (1995).
Anna Muijaert	2	"Durval Discos" (2002), "É Proibido Fumar" (2009)	
Ana Carolina	2	"Amélia" (2002), Gregório de	

FOLHA DE APROVAÇÃO

LIMA, Sumaya Machado. As filhas do Vento e o Céu de Suely: sujeitos femininos no cinema da retomada. Tese, apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de doutora, área de concentração Teoria Literária, do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, realizada no 2º semestre de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª Dr.ª Simone Schmidt
Orientadora e Presidente

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca
Coorientador

Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira
Membro convidado (UFJF)

Prof.ª Dr.ª Alessandra Brandão
Membro convidado (UNISUL)

Prof.ª Dr.ª Maria Juracy Filgueiras Toneli
Membro convidado (UFSC)

Prof. Dr. Pedro Souza
Membro convidado (UFSC)

Prof.ª Dr.ª Rosana Cássia Kamita
Membro convidado (UFSC)

Examinado(a) em: ____/____/____.

Monique Gardenberg	3	"Jenipapo" (1996), "Benjamin (2004) e "Ó Pai, Ó" (2007)	Diretora de vários clips do Caetano. Diretora teatral também.
Norma Bengell	1	"O Guarani" (1996)	
		"Pequeno Dicionário Amoroso" (1996), "Amores Possíveis" (2000), "Cazuza, O Tempo Não Pára" (2004), e o doc. "As Meninas" (2006) , ficção: "Sonhos roubados (2009),	Diretora de comédias românticas e populares, e co-dirigiu o drama Cazuza com Walter Carvalho
Sandra Werneck	5		Os seus sucessos de público na retomada são os filmes da Xuxa e do Renato Aragão. Os seus filmes independentes foram fracassos de público. Neste período dirigiu novelas
Tizuka Yamasaki	5	"Fica Comigo" (1996), " O Noviço Rebelde" (1997); " Xuxa Requebra" (1999), "Xuxa Pop Star" (2000) , "Gaijin 2" (2005).	tbem
Bia Lessa	1	"Crede-Mi" (1996), co-dirigido com Dany Roland.	Filme ficcional experimental sem sucesso
		"O Sonho de Rose – 10 anos depois"(1997), "O Sol – Caminhando Contra o Vento" (2006)	O Sonho de Rose - 10... Venceu Festival do Rio e premiado em Havana. Tem um olhar mais politico da esquerda dos anos 60
Teté Moraes	2		
Mirella Martinelli	1	Doc: "Terra do mar" (1997)	Montadora de longa carreira no mercado paulista de filmes
		Buena sorte" (1997), "Tainá - Uma Aventura na Amazônia"(2001).	Nasceu e reside em Florianópolis. Foi assistente de vários diretores importantes, dirigiu telenovelas e ficou famosa com o infantil Tainá.
Tânia Lamarca	2	"Um Céu de Estrelas"(1997),	
Tata Amaral	2	"Antônia (2007).	
		1) "Como Ser Solteiro no Rio de Janeiro" (1997), "Mais Uma Vez Amor" (2005),	Foi roteirista de várias comédias de sucesso da tv, como "Casseta e Planeta" e "Confissões de uma adolescente"
Rosane Svartman	2	"Kenomã"(1998), "Narradores de Javé"(2003)	
Eliane Caffé	2		

Norma Bengell	1	"Eternamente Pagú" (1987)	Atriz fundamental para o cinema novo faz um filme sobre o ícone feminino Pagú.
Teresa Trautman	1	"Sonhos de Menina Moça" (1987),	
Maria Letícia	1	"Primeiro de Abril, Brasil" (1988)	prêmio melhor atriz no Festival de Gramado
Itala Nandi	1	Doc. "In Vino Veritas" (anos oitenta)	atriz famosa e ícone do cinema novo
Raquel Gerber	1	Doc: "Ôri" (1988)	Doc famoso na época, sobre o movimento negro brasileiro nos anos oitenta
Jussara Queiróz	1	"A árvore de Marcação" (1989-1993),	Obs. Cineasta potiguar de um longa só. Fizeram um doc tv sobre ela: "O Vôo Silenciado do Jucurutu" que afirma que ela foi diretora premiada nos anos oitenta.
			obs.2 -, Neste período 21 cineastas dirigiram 31 longa-metragens. Quase o triplo de cineastas e 5 vezes mais filmes do que nos 40 anos antes.
No cinema da retomada - 1995/2008			
Carla Camurati	4	"Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil"(1996), "La Serva Padrona" (1998), "Copacabana" (2001), "Irma Vap - O retorno" (2006)	Carlota Joaquina, único sucesso da diretora, levou um milhão e meio de espectadores às salas e tornou-se símbolo oficial da retomada do cinema brasileiro
Helena Solberg	3	Doc: "Carmen Miranda: Banana is My Business"(1995), Ficção: "Vida de Menina"(2005),Doc: Palavra (En)cantada(2008)	Firmou-se como produtora e diretora de documentários no Brasil e nos EUA a partir dos anos 70. Seus primeiros trabalhos investigaram papéis femininos na sociedade moderna e na classe média. A partir do primeiro longa fez 2 filmes focados na em temática feminina de outras épocas
Lucia Murat	5	"Docees Poderes"(1996), "Brava Gente Brasileira"(2001), "Quase Dois Irmãos" (2005), doc.: "Olhar Estrangeiro"(2006), "Maré, nossa história de amor"(2008).	
Suzana de Moraes	1	"Mil e uma"(1996)	

À Maria Candida

Vanja Oríco	1	"O Segredo da Rosa", (1974)	foi também produtora e co-roteirista do filme. Foi uma das atrizes mais importantes da época, trabalhou em vários filmes de temática rural
Vera Figueiredo	1	Feminino Plural (1975)	
Luna Alkalay	1	Cristais de Sangue (1975)	
Tânia Quaresma	1	Nordeste: Cordel, Repente e Canção (1975)	
Rose Lacreta	1	"Encarnação" (1976)	Atriz e com a maioria dos trabalhos como produtora. Militante da ABRACI
Maria do Rosário Nascimento e Silva	2	'Marcados Para Viver' (1976), As Pequenas Taras' (1980)	Essa atriz e diretora, contracenou com vários atores negros no cinema e na TV. Fez filmes pornochachanda e dirigiu o mesmo tipo de filmes, veja o segundo título
Ana Carolina	3	'Mar de Rosas' (1977), Das Tripas Coração' (1982) , "Sonho de Valsa" (1988)	É, possivelmente, a diretora que mais se destacou pelo seu olhar feminino, e seu cinema autoral
Tizuka Yamasaki	4	Gaijin – Caminhos da Liberdade' (1980), ' Parahyba Mulher Macho" (1983), "Patriamada" (1984), Lua de Cristal" (1990),	Grandes sucessos de público dos anos oitenta. "Lua de Cristal", de 1990, filme da Xuxa, não é considerado parte da retomada
Isa Castro	1	co-dirigiu o filme: A caminho das Índias (1981)	
Teté Moraes	2	Docs: "Lages, a Força do Povo" (1982), "Terra Para Rose" (1987) 1)"Amor Maldito" (1984), e o 2) doc. "Fugindo do Passado: Um drink para Tetêia e História Banal" (1987)	Terra para Rose foi um dos mais importantes docs dos anos oitenta. Adélia Sampaio é nome pioneiro na direção de longas dirigidos por mulheres focados no tema homossexual.
Adélia Sampaio	2		Diretora com olhar feminino. Filme conquistou o Leão de Prata de Melhor Atriz no Festival de Berlim
Suzana Amaral	1	"A Hora da Estrela" (1985)	Sempre atuou como co-diretora de Walter Salles Jr. O filme foi mto premiado no período
Daniela Thomas	1	Co-diretora de "Terra Estrangeira" (1985) com Walter Salles Jr.	
Dilma Lôes	3	Documentários: 'Nossas Vidas' (1985) 'Quando o Crioulo Dança' (1988) "A Regra da Noite' (198???)	Ela foi atriz de sucesso. E o vídeo doc "Quando o crioulo dança" fez mto sucesso na comunidade negra

ANEXO F – TABELA MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO

TABELA - MULHERES NA DIREÇÃO DE LONGA-METRAGEM NO CINEMA BRASILEIRO (autora: Sumaya Lima)			CINEMA BRASILEIRO
Até os anos sessenta - 1930/1969			PESQUISA: SUMAYA M. LIMA
Cineasta	Nº de filmes	título dos filmes	Observação
Cléo de Verberena	1	O Mistério do Dominó Preto (1930)	Cleo de Verberena escreve, produz, dirige e estrela o seu filme que tem como co-protagonista o seu marido, Laes Mac Reni (nome artístico).
Gilda de Abreu	3	1) "O Ebrio" (1946), 2) "Pinguinho de Gente" (1947), 3) "Coração Materno" (1949)	"O Ebrio" foi um dos filmes mais populares do cinema brasileiro.
Carmen Santos	1	"Inconfidência Mineira" (1948)	
Maria Basaglia	2	1) "Pão que o Diabo Amassou" (1957), e 2) "Macumba na Alta" (1958);	
Carla Civelli	1	"Um Caso de Polícia" (1959)	
Zélia Costa	1	"As Testemunhas não Condenam" (1962)	Não resta nenhum traço deste filme. OBS: 1 = De 1897 até a década de 1960, apenas seis mulheres dirigiram 9 longas no Brasil.
Até a pré-retomada - 1970/1994			
Lenita Perroy	2	1) "Mestiça, A Escrava Indomável" (1973), 2) "A Noiva da Noite" (1974)	Lenita Perroy aparece mais como diretora de arte, figurinista e cenógrafa de filmes da época.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, o melhor apoio e torcida cativa (*in memoriam* Dirceu Clement Lima);

Às amigas e aos amigos, antigos ou recentes, de perto ou de longe, mas que, a sua maneira, me incentivaram nesses anos;

A Joel Zito Araújo, Karim Aïnouz, Ruth de Souza, Léa Garcia e Hermila Guedes pela entrevista concedida, pela receptividade e conversa atenciosa;

A minha orientadora Simone Schmidt, pelo aprendizado;

Ao meu coorientador Jair Fonseca, pelos diálogos amistosos e esclarecedores (antes e após a qualificação);

À Professora Sônia Weidner Maluf, pelas preciosas observações na qualificação;

À Elba Maria Ribeiro, secretária da pós, identidade secreta: anjo da UFSC;

Ao coordenador e professor Stelio Furlan, por sua atenção;

À CAPES, pelo apoio financeiro.

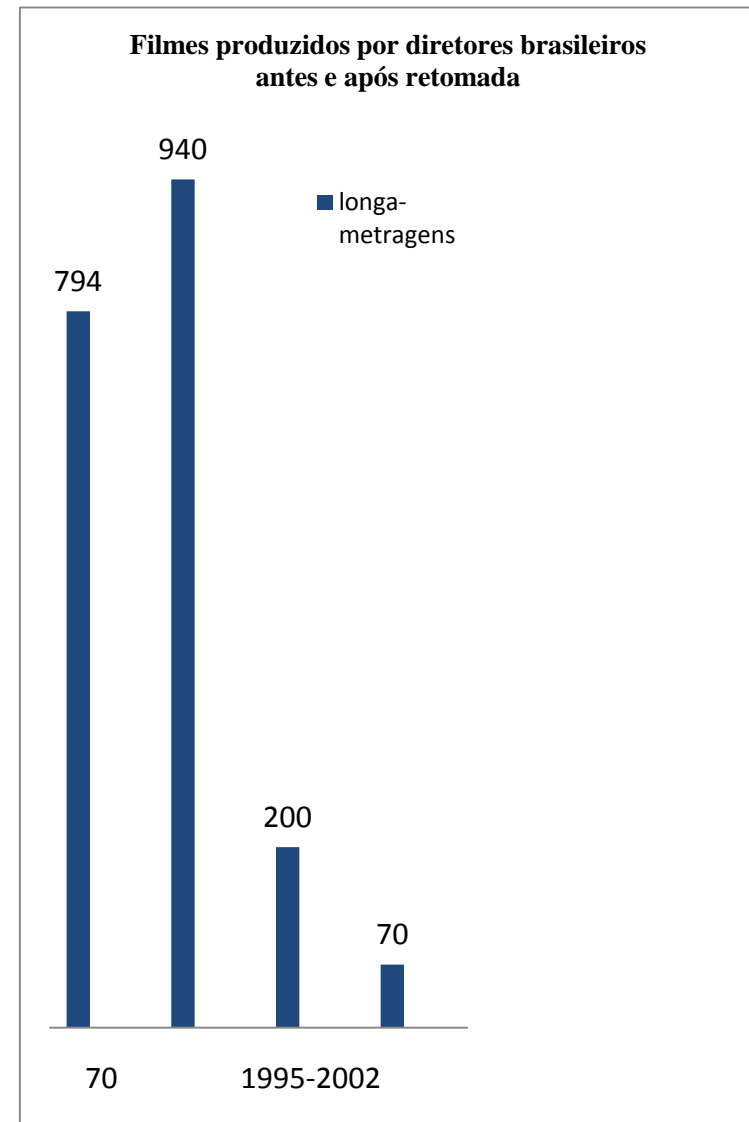


Gráfico 2

ANEXO E – Gráficos

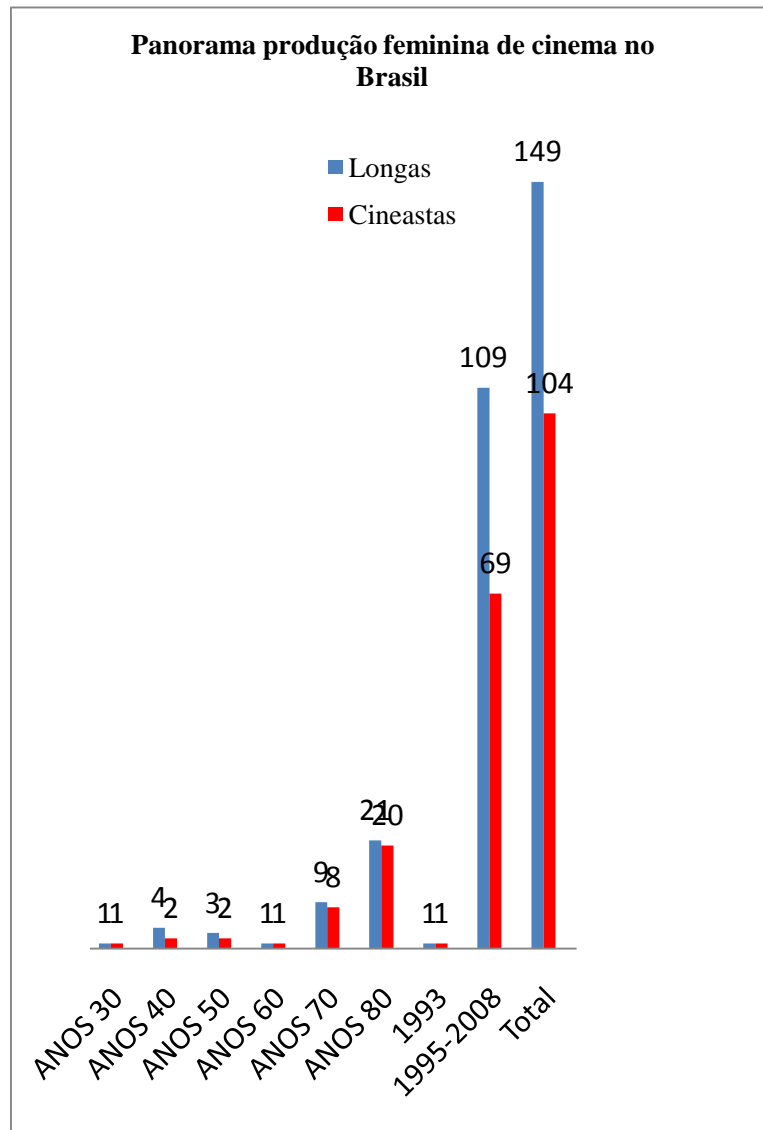


Gráfico 1

A critical feminist reading of the text, of all the texts of culture, instates the awareness of that contradiction and the knowledge of its terms; it thus changes the representation into a performance which exceeds the text. For women to enact the contradiction is to demonstrate the non-coincidence of woman and women. To perform the terms of the production of woman as text, as image, is to resist identification with that image. Is to have stepped through the looking-glass. (LAURETIS, 1984, p. 36)

Principalmente quando eu fiz o Céu de Suely era muito importante propor uma reflexão.

18. SML. Você disse que estava em pré-produção, Karim. Quais são as temáticas que você está trabalhando agora? Gostaria de falar sobre elas?

K. Nossa, Sumaya tem tanta coisa... Falamos da Praia do Futuro, desse filme que estou te falando, do salva-vidas, mas prefiro falar quando as coisas estiverem mais maduras. Mas tem um filme novo que tá pronto, que é o *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, que eu acho que seria bem legal você ver. Porque eu acho que é um filme que, de alguma maneira, informou o *Céu de Suely*. [...]

irmão, quando faz 18 anos, vai atrás dele. A primeira coisa que ele faz é pegar um passaporte e ir atrás do irmão mais velho, que foi embora e nunca voltou. A namorada desse garoto está grávida, e uma das razões que ele parte tão rápido atrás do irmão mais velho é pra perguntar pro irmão mais velho o que ele vai fazer... “eu tenho esse filho? Assumo esse filho?” E conversando com esse produtor alemão eu disse, “olha, eu acho que ele vai embora e acho que ele não volta”. Mas aí o meu produtor disse “não, mas ele tem que voltar, porque é um filho dele, ele tem que voltar pra cuidar do filho”... Eu disse: “olha, é um cara de 18 anos, ele nem sabe se quer ter filho ou não, nem a namorada sabe se quer ter o filho ou não”. Então, eu acho que *no Céu de Suely* tem também essa questão: para uma garota daquela idade, o que é ser mãe, entendeu? Acho que tem uma série de discussões que o filme não ataca, mas seria bonito se o filme pudesse fazer isso de uma outra maneira que é... Vale a pena ter um filho naquela idade? De quem é essa escolha? Acho que tem uma fragilidade emocional tão grande em alguém que tem 18 ou 19 anos, que vive numa condição subalterna, quando tem o primeiro amor, tem que ter um filho logo, assim... eu acho que o filme, de alguma maneira faz essas perguntas também, por que ela tem que assumir esse filho, será que ela quis realmente ter esse filho, ou ela quis ter um brinquedo? Será que esse filho não era um brinquedo que ela quis ter quando estava com o namorado em São Paulo e aí esse brinquedo virou uma criança, um ser humano? Será que ela é a pessoa mais apropriada pra tomar conta desse filho? Quer dizer, acho que são questões que a gente não se coloca muito [...] no Brasil. Principalmente [em relação a] adolescentes em condição de subalternidade mesmo.

17. SML. Me parece, Karim, que você tem uma preocupação em pensar o perfil dessa juventude, não é? No filme de Sérgio Machado, *Cidade Baixa*, no qual você é roteirista, essa preocupação também está presente, não? Há alguma razão especial?

K. Tem, porque eu acho que é um momento tão frágil na vida das pessoas, entre 18 e 22... a gente vive num mundo tão complicado pra esse tipo de coisa, a gente vive num mundo católico, onde não se pode tomar anticoncepcional, não pode usar camisinha. É muito fácil acabar um namoro e não ir trabalhar amanhã. Mas é tão difícil pra alguém que tem 13 anos, está numa escola pública, está numa situação, que não é de pobreza, não, viu, eu diria numa situação de fragilidade. Então essa questão da juventude é uma questão que me preocupa bastante.

O objeto de estudo desta pesquisa são os filmes *As filhas do vento* (2005) de Joel Zito Araújo e *O Céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz. O ponto forte desta investigação está em ver/ler nas entrelinhas do texto visual, como se dá a representação do sujeito feminino em condição de exclusão social e como ocorrem as estratégias de (micro)poder relacionadas a esses sujeitos. Tendo o gênero como categoria de análise, teorias feministas estão no embasamento teórico da pesquisa. A partir das concepções sobre o sujeito feminino, isto é, o sujeito do feminismo e a conceituação de Tecnologia de Gênero de Teresa de Lauretis, analisam-se a representação de mulheres, assim como de lugares, de estratégias e formas de poder nas suas relações, na ideologia do gênero, nesses filmes brasileiros. Concentra-se a análise nas ações e nos discursos das protagonistas, mas também, no discurso sobre elas e as suas relações intersubjetivas. Para se delimitar o tema, a fim de estudá-lo de maneira mais profunda, optou-se por identificar a exclusão social, através do conceito de interseccionalidade de Kimberlé Crenshaw – também conhecida como “discriminação composta” e verificar como acontecem as discriminações cruzadas de gênero, de raça, profissional e cultural na diegese fílmica e no discurso de algumas personagens. A análise sobre exclusão social que, neste texto, está diretamente ligada às questões de discriminação e de poder, parte de conceitos de subalternidade, de Gayatri Spivak, e diáspora, de Stuart Hall, para terminar as considerações sobre as formas que as protagonistas enfrentam a subalternidade. Finalmente, o estudo apresenta entrevistas, feitas aos diretores dos filmes e às atrizes, cujos papéis eram centrais nas narrativas. As entrevistas ilustram ao mesmo tempo em que complementam as análises fílmicas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Gênero. Representação. Cultura. Interseccionalidades

exatamente como uma possibilidade de imaginar coisas que eram inimagináveis, dentro de um cotidiano onde à mulher não era permitido fazer um monte de coisas.

14. SML. Você comenta um pouco disso no *making off*, mas possibilitar você desenvolver o assunto, enriquece mais a minha pesquisa, obrigada.

K. Não, imagina, imagina...

15. SML. No complexo quadro social, a ser desvendado pela mulher, Hermila confirma a regra dos estereótipos ou prenuncia uma atitude diferenciada do feminino?

K. Olha a minha esperança é que ela prenuncie, de alguma maneira, uma situação de empoderamento feminino, de sonho, de que estão presentes desejos numa menina daquela idade, que vive num contexto daquele. Eu acho que ela tenta articular uma certa [situação] de utopia. Não é à toa que o filme chama o céu. Pra mim, quando eu escrevi o personagem junto com o Felipe e com o Maurício, eu imaginei o personagem da Hermila “ultra-romântico”, no sentido radical do termo, uma personagem que faria qualquer coisa para alcançar o sonho dela. Apesar dessa “qualquer coisa” poder quebrar algumas convenções morais e éticas, até. Mas o desejo era escrever um personagem que fosse ativo, frente a uma sociedade hipócrita. Era muito importante falar da questão da utopia da Hermila, como personagem feminino, o que esse tipo de atitude, de decisão impactavam dentro de uma organização familiar, dentro de uma cadeia social. É engraçado, que ontem eu tava falando com um produtor alemão, que está fazendo o meu próximo filme, que é a história de um cara que também vai embora. De um garoto que tá grávido...

16. SML. Ah, é? Então conte a nova produção...

K. Tem algumas, tem essa que contarei rápido, a história de um garoto que é salva-vidas. Eu queria muito fazer um filme de ação, de gente que não morre, sabe? Porque geralmente, filme de ação rola umas cabeças. Então esse salva-vidas se apaixona por um cara que ele salva na praia, e vai embora atrás desse, que ele acha ser o grande amor da vida dele. Enfim, parte do filme é história de amor e parte do filme é a história de um irmão mais novo dele (porque, quando ele vai embora, ele deixa a família dele, inclusive o irmãozinho que era louco por ele). O menino achava que ele era o grande herói, um *acquamen*, assim...Esse

unidas. Então é óbvio que eu tenho um interesse pessoal, pra entender alguma coisa, como é que, num lugar que era basicamente patriarcal, onde as normas sociais e a regulação era feita pelos homens, era um lugar onde os homens mandavam de alguma maneira, eu fui criado dentro de um espaço afetivo que foi muito feminino, e mesmo econômico. Quem pagou as minhas contas, quem me deu de comer foram minha avó e mãe, entendeu? Então, pra mim, era muito importante olhar para essa região. A minha avó tem uma história muito maluca. A minha avó, quando o marido dela foi embora, e ela ficou com a minha mãe e a minha tia pra criar, ela não conseguiu trabalho não era por nada, não, era porque era impossível, praticamente, pra uma mulher separada, ter um trabalho fora de casa. Ela virou costureira por causa disso. Foi a maneira que ela encontrou de dar subsistência à família, foi trabalhar dentro de casa, porque fora de casa era impossível. Então, pra mim, sempre interessou muito, como que num espaço completamente adverso, como que essas mulheres conseguiram viver com muita dignidade, assim? Então, pra mim, era uma questão importante saber a [identidade] feminina, dentro de um espaço completamente patriarcal... Sempre esteve muito presente no meu cotidiano. Eu me lembro que, quando eu era pequeno, eu ficava com raiva da minha mãe, porque a minha mãe ensinava na universidade, e a nossa casa era muito longe da faculdade, então ela era a única mãe, dentre todos os meninos que estudavam comigo, que não vinha almoçar em casa. Então eu ficava com ódio da minha mãe! Poxa, que sacanagem minha mãe gosta de mim, não vem almoçar em casa! Eu achava, então, que minha mãe não gostava de mim, mas é porque era muito longe... E ela tinha que trabalhar, porque nessa época, a minha avó tomava conta de mim e a minha mãe colocava o dinheiro dentro de casa. A minha mãe que era o homem da família. Então, sempre foram questões muito presentes no meu cotidiano. Eu acho que eu fiquei muito sensibilizado [...] com a questão feminina, da igualdade, da participação da mulher no cotidiano econômico numa região como o nordeste era muito séria. E ainda tem muito a ser feito. Eu acho que o Céu de Suely, de alguma maneira, traduz um negócio que eu sempre imaginei. Porque eu acho que minha mãe deve ter sonhado tanto em ir embora, Graças a Deus ela não foi, porque foi ótimo ter sido criado por ela e tal. Mas homens vão simplesmente embora. Então a história do filme está relacionado a uma certa fantasia que eu tinha que era, poxa, seria tão bacana que, mesmo na ficção, eu pudesse imaginar o que teria acontecido se a minha mãe tivesse ido embora, entendeu? Então o filme vem como um lugar,

ABSTRACT:

The objects of this research are the films *Daughters of the Wind* (2005) by Joel Zito Araújo and *Suely in The Sky* (2006) by Karim Aïnouz. The aim of this research is to analyze, through the visual texts, how socially excluded females are represented and how the strategies of (micro) power unfold between them and society. The analysis is based on feminist theories. Among them, the concept of the subject of feminism and the technology of gender by Teresa de Lauretis guides the analysis proposed on the female subject. This research analyzes the representation of women, as well as their position. It also analyzes the strategies and the forms of power within their relationships in the ideology of gender, proposed by these Brazilian films. In order to limit the theme and to study it intensively, this work intends to identify forms of social exclusion, considering the concept of intersectionality by Kimberlé Crenshaw. The research verifies how intersectionalities of gender, race, work and culture are crossed into the narrative film and among the discourses of some characters. The analysis about social exclusion, which is directly linked to questions about intersectionalities and power in this text, starts from the conception of subalternity by Gayatri Spivak and the conceptions about exile by Stuart Hall to think subalternities in the narrative films and ways that protagonists face it. Finally, this study presents interviews with directors and key actresses. The interviews illustrate and add to the analysis of the films.

KEY WORDS: Cinema. Gender. Representation. Intersectionality. Culture.

ali fazendo coisas, tentando viver, de alguma maneira, em compasso com seu tempo.

11. SML. Então você acha que há um outro sertão. O sertão que você tem representado nos seus filmes é um sertão que coexiste com aquele de um perfil dos anos de 63, 79. Ou você acha que há um novo?

K. Tem um autor que foi determinante na maneira que eu entendo o sertão de uma maneira mais teórica, que é o Canclini, aquele antropólogo argentino, que mora no México. Eu acho que na verdade é um lugar de diferentes temporalidades, a do arcaico, do hiper contemporâneo, tem trocas, que não são tão comerciais, tem um sertão religioso, acho que é um lugar que tem diferentes tempos habitando ali, sabe? Eu acho que, na realidade, não é que tenha outro sertão, acho que o sertão vai se transformando, ao mesmo tempo, ainda é um lugar que tem um certo isolamento... O Canclini fala uma coisa engraçada que é um lugar que tem uma série [de cultos] simbólicos, assim. E é por isso que é uma [coisa] tão fascinante... como espaços, entendeu?

12. SML. O sertão como espaço?

K. É. Como espaço cultural, como espaço social, físico, como espaço habitável. Acho que é um lugar onde se dão diferentes temporalidades.

13. SML. Em que medida a representação do sujeito feminino em *O céu de Suely* decorre de uma investigação sistemática (ligada aos trabalhos das ciências sociais, da literatura, etc) e de sua interpretação pessoal dessa questão?

K. Acho que resulta de uma questão bastante pessoal. No meu caso, era um interesse muito grande, como eu venho de uma sociedade que é... apesar de eu não vir do sertão, eu venho do litoral, é bem diferente, mas de alguma maneira... o meu avô materno, que eu nunca conheci, ele morreu antes de eu nascer, ele era filho de um grande proprietário de terras do sul do Ceará, perto de Iguatu, um cara que casou com a minha avó, em 1922 ou vinte e três, eles tiveram filhos, primeiro a minha mãe e a minha tia... e esse cara sumiu. Ele foi embora, foi comprar cigarro e nunca voltou. Então a minha vida foi absolutamente... e aí a minha família... tipo, eu fui criado pela minha mãe e pela a minha avó, minha família era de muitas mulheres, eram cinco irmãs, e aí tinha uma coisa de fortaleza entre elas, elas eram muito

diferenças de cenário, de perfil de personagens e até de enquadramentos você vê?

K. Eu acho que há uma distância gigantesca nesse percurso que você me fala que é Vida secas... até filmes com personagens femininos que não sejam filmes que partam de uma perspectiva masculina. Eu acho q é um assunto que precisa ser atacado. Eu tô com uma raiva do cinema novo ultimamente, tão machista...

10. SML. Do seu ponto de vista, existe ainda um outro ou um novo sertão a ser representado?

K. Existe...eu acho que o conceito de sertão é mais interessante quando a gente pensa nele de forma mais dinâmica. Por exemplo, para muitas pessoas falar de sertão é sempre num passado remoto, distante, e um lugar que, de alguma maneira está cristalizado. E é engraçado que, quando a gente pensa em Amazônia, pensa mais num lugar de processo, né? Acho importante a gente pensar no sertão como lugar dinâmico, é uma região, que de alguma maneira ficou muito isolada durante muitos anos, porque é desértica, árida, onde você não tinha atividade significativa de agricultura, e ficou meio esquecida. Mas é uma região que, depois que começa a ter um fluxo de mercadoria mais intenso, há mais fluxo em estradas, onde você começa a ter projetos de irrigação, essa região foi mudando muito. Então é importante que, sempre que a gente faz o sertão, que a gente olhe pra esse lugar de uma maneira contemporânea, assim, né? O sertão hoje é muito diferente de há dez anos atrás. Quando a gente fez *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), que é um filme que a gente filmou em 99, foi um pouco a matriz pro *O Céu de Suely* (2006). Quando eu voltei pra filmar *O Céu de Suely*, que a gente filmou em 2005, o lugar já era significativamente diferente. Já tinha uma presença maior da *internet*, das *lan houses*, motos dentro da cidade... Acho que esse sertão de hoje, cinco anos depois, já deve ser radicalmente diferente, assim... Acho que não é à toa que a *internet* tem tido um impacto tão grande nas nossas vidas cotidianas. Acho que no sertão deve ter tido um impacto inimaginável. De criar um fenômeno de não isolamento, não sei qual a palavra que eu usaria pra isso. É sempre importante olhar pros lugares, para as pessoas, mas olhar de verdade, não com um olhar que a gente imagina anteriormente, entendeu? É sempre importante olhar pro sertão não como um lugar do isolamento, mas como um lugar novo, um lugar habitado, por mais que ele seja rarefeito de população, por mais que ele seja um lugar da emigração, ele é um lugar cheio de gente viva, que está

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1	Felicidade em Super-oito.....	75
ILUSTRAÇÃO 2	Chegada de Hermila com o filho a Iguatu	78
ILUSTRAÇÃO 3	Parte da estrada sertaneja ...	79
ILUSTRAÇÃO 4	Uma das cenas em que Hermila espera a hora passar para ligar novamente para Mateus.....	81
ILUSTRAÇÃO 5	Casa de Georgina. Calor abrasador, alternativas Extremadas	82
ILUSTRAÇÃO 6	Hermila começa um processo de recomeço após uma noite com João.....	83
ILUSTRAÇÃO 7	A avó percebe a ressaca da neta.....	83
ILUSTRAÇÃO 8	Hermila entediada, no jogo eletrônico, à espera de um momento para ligar novamente para o marido...	85
ILUSTRAÇÃO 9	Trem que passa pela cidade.....	86
ILUSTRAÇÃO 10	Hermila vendendo rifa	87
ILUSTRAÇÃO 11	No primeiro plano o orelhão; casas geminadas e coloridas ao fundo	89
ILUSTRAÇÃO 12	Sinceridade e cautela.....	91
ILUSTRAÇÃO 13	Carpe diem no Forró	91
ILUSTRAÇÃO 14	Domínio constrangido	92
ILUSTRAÇÃO 15	Dance, Suely	92
ILUSTRAÇÃO 16	O céu para o vencedor	93
ILUSTRAÇÃO 17	Hermila e sua avó discutem as consequências da rifa e é expulsa de casa	97

ILUSTRAÇÃO 18	Sem rumo definido, Hermila sai pela densa noite, e a câmera a acompanha, tentando invadir sua solidão e desamparo.....	98
ILUSTRAÇÃO 19	A reconciliação.....	102
ILUSTRAÇÃO 20	Almoço em família antes de Hermila partir.....	103
ILUSTRAÇÃO 21	Hermila está no ônibus e João, no fundo do plano.....	104
ILUSTRAÇÃO 22	Momento de silêncio e o foco da câmera na sogra.....	105
ILUSTRAÇÃO 23	O gole desconfortável.....	106
ILUSTRAÇÃO 24	A postura impositiva e desafiadora da personagem..	106
ILUSTRAÇÃO A	Momento da querela entre a filha Cida e o pai Zé das Bicicletas.....	113
ILUSTRAÇÃO B	Olhadela de Zé das Bicicletas à procura de algo estranho no quarto da filha Maria da Ajuda.....	116
ILUSTRAÇÃO C	Passagem do tempo – Dorinha.....	120
ILUSTRAÇÃO D	Passagem do tempo Selminha.....	121
ILUSTRAÇÃO E	Passagem do tempo Ju. Troca de Olhares.....	121
ILUSTRAÇÃO F	O beijo.....	122
ILUSTRAÇÃO G	Fim da sequência que introduz a passagem do tempo e apresenta as personagens adultas.....	123

minha subjetividade, o que é difícil pra você. E como isso, de fato, pode provocar alianças? É muito importante pra mim, mostrar que é um universo feminino e de exceção, né? Mas no final das contas também não é! Porque, pra mim em geral, eu observei que na representação dominante do que seria o nordeste e tal, é um universo masculino, onde a mulher é submissa ao homem. Não! Tem uma coisa que eu achava incrível, quando a gente tava filmando naquele bairro, que é o seguinte, tinha uma vizinha que eu perguntei, esse é teu filho, ela “não, é filho da fulana, que ela tá doente, então eu trouxe ele aqui pra casa”. Ué, ela é sua irmã? “não, fulana é amiga da fulana de tal, e aí ela precisou que eu cuidasse do menino dela”. Enfim, eu acho que existem ali uma série de alianças que são formadas [por conta disso] e eu achava importante representar. Não é porque a gente tá de fora, que a gente não pode se articular e ter poderes, entendeu? Eu queria muito colocar uma situação do universo feminino, em que as mulheres tivessem força, sem necessariamente estarem na presença de um homem. Isso era muito importante pra mim ali, entendeu? Era quase um gineceu, assim, você tem a avó, a tia que é gay, tem a puta, e de alguma maneira olhar pra esses personagens sem julgar. Porque não é papel da gente julgar, vamos combinar? É o papel da religião, julgar. Da gente que está fazendo um filme, ou tá escrevendo um livro e tal, ter juízo de valor moral, eu acho que é um dos grandes problemas, principalmente do cinema como um todo, né? Desde quando ele começa lá atrás com Griffith, até hoje, assim. É que, às vezes, ele se arvora pra ter juízo de valor. Eu acho que isso é um tipo de desrespeito com os personagens. E acho que é um desrespeito com o outro na vida real. Então se eu acho que é um desrespeito com o outro na vida real, não faz o menor sentido que eu parta dessa perspectiva, entendeu? Mas não é só importante no Céu de Suely. É muito importante que todo filme que eu faça, quando eu olhar pros meus personagens, que eu não os julgue. É importante que eu tenha curiosidade sobre ele. Porque se não... Não precisa fazer... Eu acho que aí perde a graça, entendeu?

9. SML. Diferentemente do sertão do Cinema Novo, ou de outros sertões clássicos e mitológicos que vieram depois de *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, a partir dos anos setenta, alguns cineastas, como Cacá Diegues em *Bye Bye Brasil* (1979), buscam representar as profundas transformações do sertão que acompanham as mudanças sociais e culturais do Brasil. Quais

para cuidar da criança, que vai dar um dinheiro, enfim, tem uma estrutura social completamente diferente da nossa! Então, eu até entendo [essa reação lá], porque ela vai chegar num lugar, vai ter alguém que vai esperar, ela vai poder ir pra um hotel, um hotel de desempregados e tal. É um contexto muito diferente, entendeu? Mas então, em última instância, tem uma questão, que realmente é do como você olha a mulher e o que você permite à mulher, né? Quer dizer, eu acho que uma mulher dessa, se é TÃO necessário ela sair pra algum lugar, se ela tá com falta de ar, se ela queria começar a vida dela de novo, é dilacerante ela deixar esse filho, mas eu tenho fé de que ela voltaria pra esse filho. Não sei se voltaria daqui a um ano, daqui a dez anos, não sei te responder, porque eu acho que é uma coisa tão delicada, não caberia a mim, falar isso. Caberia mesmo ao espectador imaginar um pouco, se isso aconteceria, em função do quanto se aproxima do personagem, entendeu?

8. SML. Um aspecto que chama a atenção no seu filme é que ele traz personagens secundários “desviantes” (do ponto de vista heteronormativo), sem julgá-los, como Georgina e Tia Maria. São personagens planos, que transitam entre a resignação e a reprodução de valores sociais. O que o motivou a incluir esses personagens em *O céu de Suely*?

K. Eu queria muito falar de uma questão que é a política de alianças, assim, sabe? Eu acho realmente que quando você tá tratando de uma teia, eu adoro a palavra que você colocou de subalternidade, assim. Eu acho que existe, de alguma maneira, alianças que são feitas (em função disso) de forma quase involuntária, assim, né? Quer dizer, como que a tia, que é meio apaixonada pela Georgina, de alguma maneira tem uma relação que é meio erotizada, mas que de fato não se consome? Porque Hermila se aproxima da Georgina?... Então é quase como se a gente tivesse falado de um panorama de uma orquestra, de pessoas que estão do lado de fora, e pra poder existir dentro de um universo que é tão regulado, e de fato um universo masculino, regido pela ação do homem, e do homem heterossexual, de uma maneira mais explícita. Bem, eu achava que era muito importante a gente ver que nesses personagens não tem um contra o outro. São personagens que, de alguma maneira, estão se ajudando, um tá ajudando ao outro, sabe? Porque [entre os personagens] há uma compreensão muito clara do que é que falta pra mim, o que falta pra você; o que é difícil pra mim em determinada situação, o que é difícil pra você; o que é difícil pra eu presenciar na

ILUSTRAÇÃO H	Abaixo à esquerda, fotos de Ruth de Souza com Sérgio Cardoso em <i>A cabana do pai Tomás</i> , ao lado e abaixo Grande Otelo, nas demais fotos, está Ruth de Souza em momentos diversos da carreira.....	124
ILUSTRAÇÃO i	O entendimento entre Flávio e Dorinha.....	130
ILUSTRAÇÃO J	Um grande momento de discussão se inicia na casa. Dorinha procura confortar a tia.....	131
ILUSTRAÇÃO K	Ju decide desengasgar 40 anos de perdas e enganos.....	132
ILUSTRAÇÃO L	Amantes, lençóis e poesias.....	133
ILUSTRAÇÃO M	Sincretismo na cerimônia de sepultamento de Zé.....	153
ILUSTRAÇÃO N	Na Igreja, a empatia das irmãs conciliam questões familiares	154
ILUSTRAÇÃO O	Ju percebe a chegada da irmã, sobrinha e filha.....	157
ILUSTRAÇÃO P	Imagem de São Benedito.....	157
ILUSTRAÇÃO Q	Santa Efigênia.....	158
ILUSTRAÇÃO R	Imagem não identificada.....	158

LISTA DE TABELAS

TABELA Diretoras no cinema brasileiro.....	267
--	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	27
1 QUE VENTOS NOS TRAZEM? OU COMO CHEGAMOS A ESTA PESQUISA	31
1.1 A SEGUNDA DIREÇÃO.....	37
1.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A QUESTÃO PRINCIPAL DA TESE.....	39
2 DA ESCOLHA DOS FILMES – FILHOS DA RETOMADA?	42
2.1 A POLÊMICA EM TORNO DO NOME “RETOMADA”	44
2.2 OUTROS CRITÉRIOS DA SELEÇÃO DOS FILMES: DESLOCAMENTOS E EXCLUSÃO SOCIAL	47
2.3 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM FILMES BRASILEIROS.....	48
2.4 CHICK FLICKS, MELODRAMA E CINEMA DE MULHERES NA RETOMADA	52
2.5 DE ONDAS E IMAGENS	57
3 A DIREÇÃO EM QUE SOPRARAM OS VENTOS	59
3.1 O DESENVOLVIMENTO DA QUESTÃO PRINCIPAL	59
3.2 A NEGOCIAÇÃO DE IDENTIDADES, DE MICROPODERES E O CONFLITO.....	61
3.3 O SUJEITO FEMININO, IDEOLOGIA DO GÊNERO, O SUJEITO DO FEMINISMO E O <i>SPACE OFF</i>	66
4. ANÁLISE FÍLMICA: REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO	71
4.1 O CÉU DE SUELY	73
4.1.1 O cenário e a ambientação: um céu de ilusões e realidades	73
4.1.2 O cenário e a ambientação: transcendências	

personagem que a gente encontra com ele todo dia, que a gente passa por ele todo dia e que a gente nunca vê. Então essa era uma questão importante. Eu tinha uma vontade de fazer um filme que fosse sobre uma mulher que vai embora, entendeu? Por que os homens podem deixar tudo pra trás e as mulheres não podem? E vai embora assim.... no filme não é que ela tá indo embora e não volta nunca mais. Ela tá indo pra um lugar que é aqui [Brasil], entendeu? Ela pode mandar buscar a avó, pode mandar buscar a filha, então eu tinha muita vontade não só de fazer um filme sobre um personagem feminino, um protagonista de densidade, com esse tipo de dilema, mas que eu pudesse, também de alguma maneira, colocar umas asinhas nesse personagem pra esse personagem VOAR, entendeu? Não era só olhar para o personagem, mas eu tinha uma vontade muito grande de poder olhar pra esse personagem sob uma perspectiva de ponderamento.

6. SML. Karim, a propósito, eu estive pensando no desfecho do filme, especialmente na retirância de Hermila, de uma certa subalternidade em seu perfil no fato de ser jovem, mulher, 20 anos, sem profissão, saindo do sertão do nordeste para a extrema urbanidade do sul...E relacionei isso ao desejo dela de voltar e buscar família. Então agora lhe faço a mesma pergunta que fiz para mim: teria Hermila condições de mandar buscar a família para ir morar com ela? São tantas questões a serem avaliadas no meio disso, não?

K. Se ela vai voltar ou não eu acho que, provavelmente... não. Mas eu queria muito deixar as possibilidades abertas no filme, porque trata de uma questão muito delicada(...)

7. SML. Achei o final surpreendente! Ótimo!

K. (...) a decisão sobre se Hermila levava o menino ou não levava o menino. E eu achei que era mais responsável ela não levar, porque eu acho que esse menino ia ficar melhor onde ele está. Eu acho que isso é uma virada do personagem no sentido de que está virando adulta. Ela tá tomando decisões que são decisões mais precisas. Quando eu mostro esse filme nos Estados Unidos é um escândalo! (risos) Não, eles pensam assim, é uma equação lógica: “esta mulher está a-ban-do-nan-do o filho, portanto... ela é uma mulher indigna, que não merecia nem estar sendo mostrada neste filme!” Entendeu? (Risos) Agora é fácil entender isso, porque é o seguinte, nos Estados Unidos, se tiver alguém que fez o que ela fez, em algum lugar vai ter *well fare*, vai ter alguém

maneira, ela tá quebrando um código. Um código muito forte, assim... que é um código machista, porque eu acho que se fosse um homem fazer isso seria completamente diferente, entendeu? Então a honra que eu falo é considerando o fato de que essa menina já chegou, na cidade, com um filho, sem um pai pra mostrar, isto é, o pai desse filho. E agora ela tá fazendo uma coisa que a dê fama publicamente, entendeu?

4. SML. A avó estaria fazendo o papel da sociedade tipo patriarcalista ali?

K. É. Ela estaria, de alguma maneira, executando esse papel.

5. SML. O que você, como diretor e roteirista, pretendeu ao ressaltar determinado sujeito feminino que não tem destaque na mídia ou no cinema *mainstream*? Uma nordestina, mãe solteira, 20 anos apenas...

K. Primeiro que eu sinto falta de um monte de coisa no cinema brasileiro assim, sabe? Enquanto representação do universo brasileiro, não diria nem da cultura, da sociedade, separadamente, mas do universo como um todo. O que eu mais sentia falta era a representação do negro no cinema, daí que veio a questão do *Madame Satã* por eu ter feito Madame Satã. E existe uma ausência de uma representação complexa de uma grande parte do universo brasileiro, principalmente da representação de minorias, acho que isso é uma coisa que me incomoda enormemente. E *o céu de Suely* vem muito como um diálogo pós-Madame Satã. Era tipo... quem eu acho que merecia ser protagonista de filme. Porque tem isso, quando você escolhe um protagonista, você de fato tá, de uma maneira ou de outra, elegendo um certo herói. Pra mim era muito importante, primeiro, ter um filme de uma menina que fosse jovem que cresce na periferia, não necessariamente na periferia urbana, mas de um espaço que não fosse do centro, fosse de um espaço periférico. Era muito importante fazer um filme que ele tivesse falando; porque, na realidade, não são personagens de exceção, né? Isso que é curioso... Eu estou falando de minoria, mas isso é uma contradição. Uma menina que tem um filho aos 18, 19 anos, que o marido vai embora e que ela está sozinha, isso é a regra! Então, na realidade, eu acho que é um personagem de exceção dentro do panorama da representabilidade do universo brasileiro. Mas quando eu terminei a adaptação de Madame Satã, eu tinha muita vontade de fazer um filme sobre um personagem comum. Porque, bem ou mal, o Madame Satã é um personagem de exceção. Eu queria fazer um filme sobre um

	imagéticas no sertão nordestino	77
4.1.3	A estética do forró de plástico	86
4.1.4	A representação da sexualidade feminina no protagonismo de Hermila	90
4.1.5	Olhar de gente grande	99
4.1.6	Sogra e nora, análise em <i>space off</i>	104
4.2	AS FILHAS DO VENTO	109
4.2.1	Ventos que semeiam visibilidades	109
4.2.2	Soprando discursos, silêncios e segredos: estratégias de (micro) poderes	112
4.2.3	A passagem do tempo e a representação da sexualidade das personagens.....	116
4.2.4	Na parede do tempo, um jogo de referencialidades	123
4.2.5	Outros deslocamentos: um olhar diferenciado, os arquétipos, as filhas	126
4.2.6	Um olhar convencional num cinema alternativo: no meio do caminho tinha uma transparência	129
4.2.7	E o jogo continua: literatura no espaço ficcional e no real	133
4.2.8	A (in)visibilidade	141
4.2.9	Identificando a interseccionalidade	143
4.2.10	Interseccionalidade familiar, de gênero, de raça, profissional e cultural	145
4.2.11	Identidade na linguagem cinematográfica	153
5	A ABÓBADA CELESTE DO TEXTO: CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
5.1	SUBALTERNIDADES E NEGOCIAÇÕES DE PODERES.....	162
5.2	INTERSECCIONALIDADE E EXCLUSÃO SOCIAL.....	167
5.3	EXÍLIOS E CONTRAPONTO CULTURAIS	168
6	BIBLIOGRAFIA GERAL.....	176
	CINEMA	181
	GÊNERO.....	187
	ENTREVISTAS.....	194
	FILMOGRAFIA.....	195
	GLOSSÁRIO.....	200
	APÊNDICES.....	203
	ANEXOS.....	206

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, pretendo averiguar como dois filmes ficcionais de longa-metragem, situados no período da retomada do cinema brasileiro, representam sujeitos femininos em condição de exclusão social e como ocorrem as estratégias de poder relacionadas a esses sujeitos. Os filmes escolhidos foram *As filhas do vento* (2005), de Joel Zito Araújo e *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz.

Fiquei particularmente interessada em analisar o processo que levou as personagens a encontrarem alternativas não convencionais para realizarem seus objetivos, por isso, tento identificar estratégias de poder que existem na negociação de (micro)poderes em torno da representação do sujeito feminino em condição de exclusão social. Paralelamente, analiso a representação desse sujeito na tela. Esses foram os principais objetivos da investigação. A finalidade foi estudar o processo das suas lutas, das suas conquistas, das suas transformações pessoais e os mecanismos de poder que discriminam esse sujeito e o excluem socialmente. Foi pensar como estratégias de poder afirmam sua condição de subalternidade e exclusão, mas também pensar o processo de afirmação e construção de suas identidades. Desse modo, pude conhecer melhor o sujeito feminino representado nesses filmes. A leitura que elaboro da representação desse sujeito não é, de forma alguma, conclusiva. É mais importante que o seu desfecho é o seu processo – que está no exercício desse trabalho e estará nas (re)significações dadas pelo leitor.

Em outras palavras, nestes filmes, busquei, principalmente, investigar representações das imagens do corpo feminino, da sexualidade feminina, do lugar social que o sujeito feminino ocupa em sua sociedade e representações que o afetam no modo de conquistar seus objetivos, que acabam por discriminá-lo e excluí-lo socialmente. No que as protagonistas são excluídas ou discriminadas, procurei identificar pontos de conflito por que passam na narrativa, isto é, pontos em que eu pudesse analisar estratégias com as quais as personagens (protagonistas, antagonistas e personagens secundários) negociassem (micro)poderes, impondo-se com seus desejos, objetivos e identidades.

Uma vez que afirmo que a coisificação do corpo feminino e as cenas de sexo ficaram reduzidas nos filmes da retomada, numa comparação aos movimentos estéticos anteriores, escolhi cenas de nudez e de sexo, para analisar como isso ocorre nos objetos de estudo. De

transpassou essa fronteira, assim. E aí esse embate se dá muito por causa disso. Acho q se dá também, porque, como a gente vai ver no decorrer do filme e tal, a avó aceita no final das contas, a avó perdoa, e tal, e eu acho que é super bacana aquela cena da refeição, eu acho que é algo muito importante pro personagem da avó, né? Então eu acho que tem algo assim: “se pelo menos você tivesse me dito”. Então tem uma dupla função nesse sentido assim, dos personagens. Uma é a atuação da mulher naquele contexto, o que o ato de Hermila significava para a avó. E a outra é, de fato, é a questão “será que você não podia ter dividido isso comigo?” E aí eu acho que tem uma coisa importante falar com relação ao filme que é: ela vai embora e a avó vai ficar, né? Apesar da avó não saber disso nesse momento, mas eu acho que ela vai ter que pagar um preço de um ato que ela não cometeu. Outra coisa curiosa, no sentido prático, é que foi uma das cenas que eu mais ensaiei no filme inteiro... então foi uma cena que foi muito elaborada, sabe? Tudo parece que foi tomado meio de um rompante, quando você vê o filme, provavelmente, mas é uma cena que tem uma engenharia muito grande de emoções “como é que você começa, como é que você tá, qual é o papel da tia?” Na maioria das cenas, o roteiro tinha diálogos que estavam apontados e os atores chegavam lá por um caminho do exercício da cena mesmo. Mas esta cena acho que tudo foi um pouco que criado ali na hora de tantas vezes que a gente ensaiou. E era perigoso porque o grande desafio era como é que você ensaiava pra descobrir o tom, como era coreografia, pra descobrir exatamente como os personagens se movimentavam no espaço, então meu medo era que ela (a cena) não vingasse na hora, porque já tinha repetido tantas vezes... Mas enfim...

3. SML. Quando você comenta honra, Karim, que honra você está se referindo a essa da avó? De que honra se está falando?

K. Porque pra avó é o fato de não ter uma neta puta. Tem a ver com o significado do que é a puta, uma mulher que de fato perdeu a honra por ser puta. Que não é nunca o caso de Hermila. Ela não está se pros-ti-tu-in-do. Eu acho que ela está tomando uma decisão de passar uma noite com alguém para conseguir um objetivo muito específico. Ela não é uma puta profissional, digamos assim. Ela está cometendo um ato de prostituição, mas é um ato. Por isso que eu falo que ela não se prostitui, é uma coisa até de ponderamento, de uma estratégia. É duro pra ela, mas é um fato importante. Então quando eu falo de honra é exatamente isso: numa sociedade patriarcal, com regras rígidas daquela

H. É importantíssima, primeiro para que você possa defender essa personagem. E mais do que isso, é necessário para o processo de pesquisa e de estudo. Acredito que quanto mais você sabe da sua personagem, mais subsídios você tem para desenvolver melhor o papel.

ENTREVISTA A KARIM AINOUS

1. **SML. No episódio *Rifa* dirigido por Vittorio De Sica, no filme *Boccaccio '70*, realizado em 1962, cuja protagonista é representada por Sophia Loren, vemos uma situação semelhante ao seu filme *O céu de Suely* (2006). Ambas as personagens rifam o seu corpo para conseguirem uma soma de dinheiro com objetivos nobres. Você teve a intenção de dialogar com o filme de Vittorio De Sica e de acentuar diferenças entre as duas épocas?**

K. Na realidade eu nunca vi o filme, então, foi engraçado, quando eu estava fazendo a pré-produção, alguém me falou do filme, e eu esqueci completamente, aí quando eu tava fazendo a produção, alguém me perguntou se eu queria ver, aí eu disse não! Não quero ver, essa história já tá muito complicada, então deixa eu ir aqui na minha intuição. Mas eu nunca vi o filme, entendeu? Mas eu adoraria vê-lo, acho q seria super bacana eu ver agora e tal que *O Céu de Suely* já tá feito e tal, eu adoraria ver.

2. **SML. Um dos assuntos de que trata a minha tese é a negociação de micropoderes e de identidades. Há uma cena impactante em *O céu de Suely* que ajuda a ilustrar a discussão que busco estabelecer com o seu filme: o momento em que a avó, diante da indignação de saber que Hermila está rifando o seu corpo, agride a neta, que se ergue como se fosse revidar, mas não revida os tapas recebidos. O que você pretendeu expressar com essa sequência?**

K. Você pergunta isso no sentido interno da narrativa, ou no sentido mais amplo? Porque narrativamente, eu acho que é uma sequência que tenta falar que pra avó, ela (Hermila) cruzou um pouco a fronteira da honra, praticamente, assim, sabe? Acho que tem algo de ético, mas mais que uma questão ética, é um questão da honra da avó, porque eu acho que quando a avó sabe disso, ela acha que (Hermila)

forma que, ao analisar representações da sexualidade e do corpo femininos, eu atendesse parte da questão do trabalho, que é analisar como esses filmes representam os sujeitos femininos. Afinal, sexualidade e corpo são formas de representação do sujeito. E, já que proponho estudar as negociações de (micro)poderes dos sujeitos em condição de exclusão social, decidi escolher cenas em que houvesse situação de exclusão, subalternidade, discriminações e coisificação pelas quais as personagens passassem, atendendo a outra parte da questão. Outras cenas selecionadas dizem respeito ao cenário, no qual a identidade do sujeito está em constante transformação. Foi importante destacá-las para pensar o ambiente social, alguns objetos de cena e o figurino, que podiam ampliar a compreensão das ações das personagens, suas atitudes e o contexto em que estão inseridas.

Desse modo, o texto possui 5 capítulos básicos. O primeiro apresenta como surgiu a ideia da pesquisa, isto é, os meus interesses prévios como autora, os questionamentos e observações que me instigaram a elaborar o trabalho. No segundo capítulo, faço um panorama do cinema na retomada para que leitores/as menos familiarizados com o assunto possam se informar sobre datas e acontecimentos que marcam o início do período, como a polêmica questão da presença/ausência de estéticas no cinema da retomada. A finalidade é propiciar a esse/a leitor/a avaliar a parte no todo. Ainda neste mesmo capítulo, em resposta à hipótese de que os filmes estão inseridos numa tendência contemporânea (isto é, a de um aumento da presença feminina na produção cinematográfica na frente e atrás das câmeras), apresento um breve histórico sobre mulheres como diretoras entre 1930 e 2008, e uma tabela esquemática dessa produção. Em seguida, comento critérios que usei para a seleção dos filmes e faço relação com a minha categoria de análise: o gênero. O período histórico ficou assim recortado porque, naquele momento da pesquisa e análise de dados, as fontes pesquisadas não coincidiam suas atualizações, o que inviabilizou continuar a análise a partir de 2008.

No terceiro capítulo principio o desenvolvimento da questão central, apresentando, brevemente, os conceitos que utilizei para analisá-la – poder, ideologia, sujeito feminino, sujeito do feminismo, interseccionalidade. O quarto capítulo trata da análise dos filmes, o seu entorno, ou seja, os prêmios que ganharam e curiosidades a respeito de cada um. Em *O Céu de Suely*, início pela ambientação e depois questões de gênero. Já em *As Filhas do Vento*, a análise da ambiência está no final, fazendo sua relação com a trama e a psicologia das personagens.

No capítulo 5, para iniciar o desfecho da análise, penso um pouco mais sobre os conceitos de interseccionalidade, exclusão e subalternidade e sua relação com as características das protagonistas de ambos os filmes.

A propósito, apesar de a análise de cada filme ser específica, procurei me orientar por aspectos comuns, a saber: fato e ficção: as narrativas possuem um certo jogo de referências que mesclam referências não-ficcionais na construção do texto ficcional, garantindo verossimilhanças do enredo; mas cada jogo com seu intuito e formas diferentes. Interseccionalidades: os filmes mostram discriminações cruzadas, o que possibilita identificar onde e como ocorrem os pontos de tensão, as negociações de poder, ou a exclusão. As análises interseccionais e de negociações (ou gerenciamentos) de poder são respectivamente baseadas na teoria de Kimberlé Crenshaw (2002) e na conceituação de tecnologia de gênero e *space off* de Teresa de Lauretis (1982; 1994). Outro aspecto é a exclusão social: ambas as narrativas contêm personagens que, por suas características e por seus sonhos e desejos, são socialmente excluídos e socialmente situados na subalternidade. Para comentar o assunto, privilegio as conceituações de Spivak (1988) e Said (2001). Maternidade: os filmes apresentam aspectos de maternidade social e culturalmente considerados não convencionais; corpo feminino: de diferentes maneiras, apresentam cenas de nudez que foram analisadas, a partir de teorias de Laura Mulvey (1975) e de Ann Kaplan (1995), críticas a respeito da representação das mulheres nas telas.

No estudo da representação da imagem feminina considerei as teorias críticas feministas, mas principalmente as de Teresa de Lauretis (1984; 1992; 1994).

Portanto, o/a leitor/a perceberá que este trabalho evoca linhagens críticas dos estudos de gênero, sociologia (para pensar as relações étnicas), de história do cinema e teoria literária (para se propor uma leitura dos filmes também como textos). É verdade que cada linhagem crítica apresenta suas especificidades de método, linguagem e objetivos. Entretanto, as bases teóricas utilizadas na metodologia se entrecruzam. Na verdade, é somente através da negociação, a qual me proponho mediar, que essas teorias passam a constituir-se como um *corpus* particular, para ser colocado em diálogo com os objetos analisados. O fato de haver uma negociação permite que as linhagens teóricas utilizadas formem uma série de contrapontos, que convergem em alguns aspectos, mas não necessariamente isso inviabiliza possíveis divergências.

acabou de sofrer, precisava encontrar uma forma de ser feliz de novo, e a única certeza que tinha, era a de que não, naquela cidade. Claro que facilmente se deixaria levar pela ideia louca da rifa.

8. SML. Qual foi o seu desafio para construir a sexualidade de Hermila com o namorado e com o premiado?

H. Nós construímos juntos, eu o Karim e os atores que contracenavam comigo. A cena de sexo mais clara para mim era a do premiado, eu sabia que tinha que existir o desconforto, mas foi fazendo a cena, que achamos a melhor maneira e de como deveríamos mostrar esse desconforto.

9. SML. Como foi fazer a cena de confronto entre a Hermila e a sogra (Marcélia Cartaxo)?

H. Era uma cena importantíssima para as personagens, pois era ali que a Suely teria a certeza de que o namorado a estava enganando. Devido a isso trabalhamos bastante essa cena com a Fátima Toledo. Na hora de filmar por conta da repetição, algumas coisas foram se perdendo, tivemos um pouco de trabalho na busca e no tom certo das emoções, mas a gente se ajudou e deu tudo certo.

10. SML. Como jovem atriz que atuou em tv e cinema, como você avaliaria a representação das mulheres brasileiras e do universo feminino nesses espaços?

H. _____

11. SML. Em relação ao cinema contemporâneo, você considera haver alguma tendência em estereotipar personagens femininos de filmes que retratam o nordeste? Poderia justificar sua resposta?

H. Não vejo como uma estereotipagem. Acho ser simples coincidência a reprodução desse tema. A intenção desses filmes era a representação de uma realidade, e a realidade dessas jovens mulheres, no nordeste brasileiro, por mais que a gente não saiba ou não queira saber, é essa.

12. SML. Você considera necessário uma atriz ter consciência política de sua cultura nacional e regional para construir uma personagem? Mesmo que, aparentemente, o papel não problematize questões ligadas à política, à regionalidade, ao gênero, etc? Por quê?

H. São jovens nordestinas cheias de sonhos e sem muito perspectiva, que vêm na prostituição uma forma fácil de saírem um pouco do lugar onde estão, seja do lugar físico, como é o caso da Suely e da Jovelina, ou do lugar da miséria, da solidão.

4. SML. A princípio, você teria outro papel em *o céu de Suely*. Mas isso mudou. Houve alguma vivência anterior que facilitou a sua identificação com a personagem, e que fez você sentir algo do “real” para representá-la?

H. Fiz alguns testes para o filme, mas não passei para fazer o papel principal. Karim foi ao Recife me encontrar e falar que gostaria muito de me ter no filme, eu aceitei. Acho que o Karim ainda não tinha certeza de quem realmente protagonizaria o filme dele e nós fomos para Iguatu (cidade onde foi rodado o Céu de Suely) ainda para sermos testadas, mesmo sem sabermos. Os ensaios, a vivência e o processo de preparação fizeram-no acreditar que eu fosse a pessoa mais parecida com a personagem que ele queria.

5. SML. Qual a consciência que você possuía da personagem, antes de construí-la, nesse filme e o que a cativou depois do filme finalizado?

H. A única consciência que eu tinha, inclusive demorei um pouco para perceber, era a de que bastava ser Hermila, ou seja, eu mesma. Confesso que foi o papel mais difícil da minha vida.

6. SML. Houve outra surpresa durante as filmagens. Os atores deveriam ceder seus primeiros nomes aos personagens. Porque isso é tão difícil para um ator/atriz?

H. Com relação ao nome, minha única preocupação, era das pessoas confundirem a minha história de vida, com a da Suely. Durante um bom tempo, ainda dentro do processo de preparação, me incomodei com isso. Mas depois percebi que deixando as nossas histórias se fundirem, até ajudaria na composição.

7. SML. Como você entendeu a opção de Hermila por rifar o seu corpo?

H- A personagem volta á cidade onde nasceu sozinha com um filho nos braços, depois de ter fugido com o namorado, encara a mágoa e a decepção da sua avó e da tia. Atrelado a isso existe a esperança da volta de um grande amor, que nunca chegou. Diante dessa desilusão que

Nesta tese, é notável uma pluralidade de conceitos. Porém, diante da análise de objetos tão multifacetados, lúdicos e provocantes, como os filmes Joel Zito e Karim Aïnouz, tornou-se imprescindível apresentá-los e, apesar de laborioso, articulá-los foi ainda mais instigante.

Enfim, fundamento-me nessas teorias, mas não dispensei as minhas práticas de sujeito feminino na cultura brasileira. Ambos aspectos considero no processo de construção das hipóteses, nas análises e conclusões. Convido o/a leitor/a agora a elaborar a sua leitura do texto.

Em anexo, este trabalho contém entrevistas inéditas, concedidas pelos diretores supracitados e pelas atrizes que interpretaram as protagonistas dos filmes: Ruth de Souza, Léa Garcia e Hermila Guedes. As entrevistas são utilizadas no texto, na medida em que suas ideias ilustram, complementam ou contra-argumentam a análise.

1 QUE VENTOS NOS TRAZEM? OU COMO CHEGAMOS A ESTA PESQUISA

Na dissertação de mestrado, intitulada *A feminização do masculino: cinema e cultura*, defendida na PUC-Rio (LIMA, 2001), iniciei uma pesquisa sobre os estudos de gênero, especialmente sobre o efeito de políticas feministas no universo masculino, ao longo de um século de mudanças sócio-político-culturais, culminando na desconstrução do masculino e na chamada “crise da identidade masculina”¹. O efeito foi ilustrado por depoimentos de homens entrevistados e representantes de três faixas etárias (20, 30 e 40 anos). E também através de quatro filmes contemporâneos: *Thelma e Louise* (1991), de Ridley Scott; *Meu pai – uma lição de vida* (1989), de Gary David Goldberg; *Clube da Luta* (1999), de David Fincher e *De olhos bem fechados* (1999) de Stanley Kubrick. A finalidade era verificar se as mudanças averiguadas eram efetivamente representadas nos filmes de grande bilheteria, ou seja, naqueles popularmente denominados de cinema de “massa” ou *mainstream*.

A tarefa foi bastante agradável e, para o doutorado, pensei em usar filmes não apenas como ilustração do estudo teórico, mas escolher o texto cinematográfico como objeto de análise. Indiscutivelmente, o cinema é uma arte e uma tecnologia formadora de opiniões e um potente meio de divulgação, não apenas dessas opiniões, mas também de cultura, de identidades, de moral, enfim, de maneiras de se ler o mundo; seja ou não um filme de grande bilheteria internacional. Independentemente de o cinema exibir textos visuais que representam exemplos ou contra-exemplos do que pensa o público de forma geral.

Vários fatores me motivaram a pesquisar qual tem sido a representação das mulheres no cinema brasileiro. Minha desconfiança era a de que já havia uma preocupação temática quanto a isso, ou seja, no pouco que eu observava, o cinema brasileiro contemporâneo, basicamente após 1995, parecia preocupar-se em representar as mulheres brasileiras, de forma diversa e plural, nos assuntos relativos ao universo delas. E notei que, propositadamente ou não, este cinema tem começado a desvincular a imagem da brasileira daquela de mulher-objeto-sexual – um estereótipo tão presente no exterior, bastante recorrente em vários segmentos do cinema popular e comercial nas

mostrar essa mulher mãezona responsável, comprometida com sua prole e com traços de culpa em relação ao incidente que levou à “expulsão” de sua irmã querida. É por isso que na mesma sequência ela tem aquele diálogo sobre a sua decisão de não casar-se com Marquinhos. A história real caiu, portanto, como uma luva para buscar transformar os sentimentos do espectador em relação àquela jovem coquete do passado.

ENTREVISTA A HERMILA GUEDES

1. SML. Hermila, como você se tornou atriz?

H. Tudo começou por um acaso, nunca me passou pela cabeça seguir uma carreira artística. Tinha alguns amigos envolvidos com Teatro e um deles conhecia um ator que estava montando uma peça, com recursos próprios, e me convidou para participar, eu aceitei fazer, mais por curiosidade do que propriamente um desejo de ingressar na área, e por ironia do destino estou até hoje nessa profissão.

2. SML. Publicamente, você admitiu ter pensado em desistir da carreira de atriz inúmeras vezes. Como mulher e jovem atriz, o que você considera ter sido dificultoso e o que facilitou o seu êxito profissional?

H. As minhas dúvidas em seguir a carreira ou não, eram e são de um âmbito muito pessoal, não me considero uma boa atriz, já que nunca fiz curso ou faculdade de artes cênicas e acredito que isso até comprometa muitas vezes o meu desempenho. Tive a sorte de fazer meu primeiro filme, (primeiro trabalho profissional), exatamente na época em que se retomava o cinema pernambucano. A partir desse trabalho, conheci pessoas que me convidaram para fazer outros trabalhos, e eu fui fazendo, sem parar para pensar se era isso o que realmente queria, deixei as coisas acontecerem. Só me dei conta mais tarde, depois de ter feito o Céu de Suely, sabia que era um filme importante. Tive medo do que poderia vir.

3. SML. No cinema, você já atuou em *Baixio das Bestas* (2007), *Deserto Feliz* (2007), *O céu de Suely* (2006) e *Cinema, Aspirina e Urubus* (2005). Você teria alguma coisa a destacar das mulheres que representou?

¹ BOECHAT, 1997; JARDINE; SMITH, 1989; NOLASCO, 1995a; NOLASCO, 1995b;

mais miscigenado da Umbanda. O cinema ficcional brasileiro nunca prestou atenção ao universo do afrocatolicismo. Com *As filhas do vento*, tive a chance de trazer um pouquinho dessa percepção para os espectadores.

17. SML. A inclusão de um texto poético no discurso da personagem, ao final de *As filhas do vento*, aponta para algo mais que um diálogo entre o seu filme e a tendência politicamente engajada da Literatura Afro-brasileira contemporânea? Por que você selecionou estes poemas para ecoarem na voz da personagem?

J. Os poetas negros paulistanos, especialmente Arnaldo Xavier, foram importantes na minha formação intelectual. E amo as poesias modernas da Elisa Lucinda, amiga de quase duas décadas. Como já disse, sua poesia está na boca da personagem Dorinha, Elisa me inspirou na criação dessa personagem. Eu até mesmo tentei trazê-la para o filme, mas sua agenda com a Rede Globo não permitiu.

18. SML. A cena em que Ju aparece salvando as crianças, é uma das partes mais dinâmicas do filme, considerando a música e a movimentação de câmeras. Por não ser um filme *blockbuster* dá a impressão de que foi algo um pouco difícil de fazer e de montar. Além disso, pareceu extraordinário que uma mulher daquela idade salvasse tantas crianças sozinha. Poderia comentar a construção desta sequência e a opção por inseri-la?

J. Realmente, o meu filme é um melodrama. Não é um *thriller*, e não tinha orçamento para ser rodado como um filme de ação que demanda mais câmeras, mais filmagens, mais aparatos, mais dinheiro. Mas a minha inexperiência me fez tentar. O resultado é pobre, é a parte que menos gosto do filme, do ponto de vista da realização. No entanto, a inspiração da cena é uma história familiar muito marcante no meu segmento paterno. A irmã do meu pai, a querida tia Dulce, enfartou e morreu depois de salvar os seus netos do afogamento, assim como Ju faz no filme. Esse drama real surgiu, quando eu tentava criar uma cena que mostrasse as diferenças de personalidade da personagem Ju, no segundo momento do filme. Na primeira parte, o público conheceu uma garota mimada, coquete, meio irresponsável. E eu queria levar o filme para o confronto de duas irmãs, de duas mulheres na terceira idade, que aprenderam com a vida, que se tornaram mulheres interessantes. Uma, mãezona e a outra, uma artista famosa, reconhecida nacionalmente. O seu heroísmo, ao salvar os seus netos do afogamento, teve a intenção de

décadas anteriores, como na chanchada, em muitas produções do cinema novo e, especialmente, na pornochanchada.

Talvez, ingenuamente, eu pensasse que mudar essa imagem cinematográfica fosse agora uma questão de tempo, haja vista o canal de formação que pode ser a sétima arte, como dito há pouco, e o crescimento da sua produção e de sua aceitação no mercado nacional e internacional, ainda demonstrável atualmente pelo aumento da bilheteria e do público para o cinema brasileiro, além da presença constante do nosso cinema em festivais no exterior. Eu precisava saber se esse pensamento procedia ou não. Vários fatores me motivaram a pesquisar, mas dois acontecimentos me animaram a escrever a respeito e a averiguar a possibilidade da pesquisa. Primeiro, uma conversa que pude ter com a professora, muito atenciosa, Heloisa Buarque de Hollanda em 2001, após uma conferência sua, na casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Na ocasião, ela observou que as pesquisas sobre a mulher no cinema brasileiro ainda eram poucas nos estudos de gênero. E segundo, um episódio do Oscar de 2002. Neste, Nicole Kidman foi considerada a melhor atriz pelo filme *As horas*, cujo enredo faz referência à obra de Virgínia Woolf². No seu discurso, Kidman dedicou o seu cobiçado prêmio a todas as mulheres atrizes, declarando, metonimicamente, que “Hollywood” não faz papel para elas³.

Naquele momento, o comentário da professora e a declaração da atriz, no contexto em que foi emitida e em tom de desabafo, concorreram para questionamentos pessoais a respeito do avanço das conquistas feministas tanto no cinema, quanto no cotidiano, e suscitaram a pergunta: afinal, que tipo de sujeito feminino se pode ler

2 O filme *As Horas* é baseado no romance homônimo, de Michael Cunningham. Ambos, filme e obra, empreendem um intertexto com o romance *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 1994). No filme, contam-se e mesclam-se as histórias de vida de pelo menos quatro personagens: a da própria Virgínia Woolf (Nicole Kidman) no início do século passado; da vida de uma personagem contemporânea (Meryl Strip), amiga do escritor ficcional (Ed Harris), que, por sua vez, elabora um livro em que escreve lembranças de seu relacionamento, quando criança, com sua mãe (Julianne Moore), de maneira a traçar algumas particularidades da personagem de Mrs. Dalloway. Em *Mrs. Dalloway*, Woolf descreve um único dia da personagem, quando ela prepara uma festa.

3 A partir disso, uma revista americana reuniu-se com atrizes famosas de Hollywood, dentre elas Jennifer Aniston, para elaborar um filme com diversas histórias de vida sobre mulheres. Mas não se obteve mais notícias. A declaração da atriz foi assunto também no programa de uma das entrevistadoras mais famosas da TV americana (Oprah Winfrey), que se preocupou em esclarecer para o seu público o sentido daquela afirmação (TORONTO, 2010).

nas linhas e entrelinhas da cinematografia brasileira e não-hollywoodiana?

Inferi que o discurso, um pouco desconcertante, daquela atriz, poderia ser desdobrado nas primeiras discussões que Laura Mulvey (1975, 1989)⁴ tece sobre o cinema hollywoodiano, isto é, sobre o cinema convencional e comercial produzido pelo e para o olhar masculino – na verdade, não exatamente o olhar do homem, mas o olhar masculino como uma posição. Ela questiona papéis femininos que são apresentados na tela como sendo aquilo que a mulher representa para o olhar masculino. Desse modo, a queixa da atriz, pois, parecia relacionada com essas questões, mas principalmente com a pouca produção de filmes hollywoodianos que se preocupassem, de fato, com uma representação significativa sobre o posicionamento das mulheres na narrativa e com as questões que lhes são próprias⁵, mas que não eram evidentes em muitos filmes feitos pelo cinema comercial, chamado de clássico por Kaplan (1995).⁶

Ora, se o cinema de Hollywood, que, aparentemente, é tão vário em temáticas, rico em recursos e efeitos cinematográficos, tem ótima distribuição no Ocidente, e é oriundo de um país que se considera um exemplo de democracia para o mundo, ainda dissimula a representação deste universo, será que o cinema da retomada⁷ no Brasil, com sua preocupação em conquistar público e bilheteria e na sua diversidade

ter comportamentos muito diferenciados um dos outros. Não somos apenas homem ou mulher. Ou homem, mulher e um “terceiro sexo”. Temos uma possibilidade muito grande de constituir tipos psicológicos, sexuais e afetivos extremamente distintos, a partir dos orixás que determinam a nossa cabeça, ou que influenciam nosso destino. Se você é uma filha de Iansã tende a ser uma pessoa direta no que quer, não esconde sentimentos de ninguém. Tende a ser muito mulher, mãezona e sensual, e também a ter períodos ou ciclos de certa ambivalência sexual, de ser mulher em certas horas e meio masculina em outras. Mas se você for ver as características de Oxum encontrará um jeito humano de ser muito distinto de Iansã ou de Nanã. Enfim, quem nasce ou cresce, mesmo que indiretamente, sobre o manto imaginário dos orixás compreende a si mesmo e sua sexualidade de forma muito distinta do imaginário branco cristão europeu. As cenas dos gozos, que faz a passagem do passado para o presente no filme, é uma intenção de representar essas diferenças humanas e, ao mesmo tempo, mostrar a importância da sexualidade para aquelas mulheres.

16. SML. Nas cenas do velório do pai vemos, em determinado momento, a participação de um Terno de Congada no cortejo fúnebre. Fale-nos sobre o processo de inserção dessa experiência religiosa popular no contexto do filme. Você tinha, ou tem alguma expectativa especial em relação à recepção desse processo?

J. Eu acredito que, à medida que assumimos nossas raízes, nossas heranças familiares, comunitárias e históricas, tendemos a ser mais seguros e resolvidos. O personagem do Zé das Bicicletas é de um negro correto, mas angustiado com o seu papel de demonstrar o tempo todo que não vai ameaçar as relações raciais, que vai cumprir o que é esperado para ele na sociedade mineira e brasileira. No entanto, suas filhas o fazem pensar. Tem um hiato de tempo que não sabemos o que aconteceu com ele. Mas ele envelhece e torna-se mais doce. E a sua participação na Congada é a experiência que ajuda no processo de ter orgulho de sua negritude. A incorporação daquele ritual típico da Congada no enterro de uma pessoa com uma posição destacada em sua hierarquia tenta passar para o público essa mudança na história do pai. Eu me preocupei também em trazer para a ficção o universo do afrocatolicismo que é a marca da experiência negra diaspórica de Minas Gerais e da região oeste do país. O negro baiano do recôncavo é ligado aos orixás. O negro carioca é ligado também aos orixás e ao panteão

4 Resenha crítica sobre esses dois textos citados e a produção intelectual da autora em: MALUF; MELLO; PEDRO, 2005, PP. 343-350. MALUF, 2005.

5 Ann Kaplan (1995) desenvolve o argumento de Mulvey (1975, 1989) e outras teóricas dos estudos feministas de cinema e analisa alguns filmes que poderiam se estruturar a partir do olhar de aspecto masculino e serem produzidos para ele, bem como outros que considera de vanguarda na questão da representação da mulher e questões relativas a seu universo. Utiliza predominantemente uma abordagem semiótica e psicanalítica a respeito de filmes clássicos.

6 Kaplan (1995, p. 29-30) define filmes clássicos, especialmente os dominantes hollywoodianos: o filme “feito e distribuído pelos estúdios de Hollywood. A informação sobre as datas exatas para o período clássico – de modo geral as pessoas concordam com 1930-60 – é ambígua. O que importa é o conceito de um modelo clássico, que segue convenções determinadas recorrentes em cada novo produto, o qual o público consequentemente espera e no qual confia. São fundamentais no cinema clássico: gêneros (a) filmes policiais, western, filmes de aventuras, filmes de mulheres, (b) estrelas, (c) produtores e (d) diretores, sendo que (a), (b) e (c) podem se destacar de (d) pelo fato de se relacionarem com a venda dos filmes. O público passa a exigir certas estrelas e desejar certos gêneros – a demanda por gêneros diferentes varia de acordo com a época. Os produtores tentam satisfazer seu público e desenvolver estratégias de marketing com esse objetivo”.

7 Cf. definição de cinema da retomada no Capítulo, p. 27 deste texto; ver: CATELLI; CARDOSO, 2009.

sequência foi criar uma situação de impacto que levasse o espectador diretamente para aquelas mulheres negras na plenitude de suas vidas adultas. E o que podemos ter com mais plenitude nessa altura de nossas vidas? A sexualidade. A cena dos gozos tentava tirar o espectador daquele universo bucólico e reprimido de uma cidadezinha do interior de Minas e levar para um mundo diferente em que aquelas mulheres tornaram-se donas dos seus gozos, de suas sexualidades e tentavam ser donas de suas vidas afetivas. E desfrutavam disso cada uma à sua maneira. E o jeito de gozar já tentava levar para o público os dramas ou o traço da personalidade de cada uma delas: alegria, angústia, solidão e paz. A alegria de Dorinha, a angústia da Selminha, a solidão de Cida e a paz e maturidade sexual do casal Ju e Marquinhos. Foi, propositalmente, uma cena de impacto para jogar do bucólico para o drama no tempo atual daquelas mulheres.

Aqui cabe um parêntese, o roteiro foi um trabalho de quatro mãos, com o Di Moretti, mas essa cena foi uma criação minha.

15. SML. Seu documentário de 2009, *Cinderelas, Lobos e um Príncipe Encantado*, revela o imaginário coletivo a respeito do desempenho sexual das mulheres brasileiras, especialmente das mulheres negras. De alguma forma, houve a intenção de representar este imaginário também nesta sequência ficcional?

J. Sim, creio que até no passado recente tínhamos uma diferença marcante entre o imaginário sexual das mulheres negras e das brancas brasileiras. Tomo como exemplo a minha mãe negra e as minhas tias da linhagem paterna, branca. Quando minha mãe se separou no final dos anos 50, ela teve várias relações amorosas e sexuais. E isto era absolutamente natural para ela. Foi feito sem culpas. As minhas tias se separaram no final dos anos sessenta e nunca mais voltaram a ter relações sexuais. Os únicos homens de suas vidas foram os maridos. Elas bloquearam novas possibilidades, correspondendo às expectativas de suas famílias e de seu grupo social/racial. Acho que este exemplo espelha a moralidade “branca” e a diferença com o universo da mulher negra brasileira, que desde o tempo da escravidão foi até mesmo proibida de ter o “seu homem”. O senhor de escravos não apenas se dava ao direito de dispor do corpo das mulheres negras, como definia se elas podiam ter vínculos familiares ou não, ou com quem deviam procriar. A tudo isso se associa o panteão mitológico das religiões dos orixás que, assim como os tipos psicológicos definidos por algumas correntes da psicologia, enxergam as possibilidades de cada ser humano

temática, não faria o mesmo? Teria o feminismo, em sua pluralidade, surtido algum efeito nessa produção fílmica?

Na verdade, a produção brasileira, de modo geral, tomou um rumo diferente de filmes hollywoodianos convencionais (criticados por Mulvey (1975, 1979) e Kaplan (1995)) no que se refere à representação de sujeitos femininos⁸. Quanto a esta última pergunta, no entanto, entendo que, certamente, os feminismos e suas ondas tanto abriram portas para mulheres em diversos campos de trabalho, quanto provocaram inúmeras discussões sobre gênero e não só no universo acadêmico, mas também na mídia. Assim, no que se refere à cinematografia brasileira, no período compreendido pelas duas últimas décadas, acredito que o efeito disso resultou em pelo menos duas direções: a da quantidade e a da qualidade.

Uma das direções foi a da **quantidade** de mulheres cineastas brasileiras, que cresceu muito desde o início da produção de cinema no país até os anos recentes, mas especialmente no cinema da retomada. No Brasil, as primeiras imagens em movimento foram exibidas ainda no Império, em 1897.

No dia 8 de julho de 1896, sete meses depois de os irmãos Lumière inaugurarem a sétima arte em Paris, o Rio de Janeiro exibiu a primeira sessão de cinema no Brasil. No ano seguinte, em 1897, Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Salles abriram a primeira sala de cinema, também no Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor. A sala chamava “Salão Novidades de Paris” e exibiu o primeiro filme brasileiro em 1898. O filme, rodado por Afonso Segreto, mostrava um documentário com imagens da Baía de Guanabara.⁹

Mas só em 1930 aparece a primeira diretora no Brasil: Cléo Verberena, com o filme *O mistério do dominó preto* (1930). Fiz um paralelo entre a produção fílmica e o histórico do feminismo no Brasil, para buscar possíveis justificativas a esta segunda pergunta, isto é, se o feminismo, em sua pluralidade, surtiu algum efeito nessa produção fílmica. Considerei o aumento da educação entre o sexo feminino e importantes lutas no campo da política e do direito que corroboraram para a livre expressão da mulher no Brasil a partir, por exemplo, dos anos 30. Dentre essas, o movimento sufragista, liderado por Bertha Lutz, que é um grande exemplo de ativismo feminino organizado. Por

8 Cf. Subcapítulo 2.4, *Chickflicks*, Melodrama e Cinema de Mulheres na Retomada, p. 36 deste texto, onde penso a classificação “cinema de mulheres” que visa a representação do sujeito feminino.

9 Cf. PORTAL SÃO FRANCISCO, 2010.

sua natureza empreendedora, certamente, incentivou outras frentes de ação e liderança das mulheres na vida pública e encorajou iniciativas como a direção de um filme. Notei que, desde então, até os anos 60, seis mulheres somente dirigiram longas metragens¹⁰.

A propósito, a década de 60 não parece ter sido propícia para as cineastas brasileiras. De acordo com o cruzamento de dados das fontes pesquisadas¹¹, há, nesse período, o registro de apenas um filme produzido por cineasta mulher, que foi Zélia Costa, com *As testemunhas não condenam* (1962). Logo, nesses primeiros 30 anos, apenas 9 filmes foram produzidos por mulheres. Ao continuar com o paralelo, percebi que a grande onda do feminismo (anos de 1960) chegou como tímida marola por aqui... Num período em que se inicia o arrocho da política ditatorial e um grande número de brasileiros partem para o exílio. Segundo Céli Regina Jardim Pinto (2003), havia entre os exilados um grande número de mulheres, não só de militantes, mas também de companheiras de homens que atuavam em organizações de esquerda.

[...] algumas mulheres exiladas entraram em contato com o ideário feminista, que logo foi visto com grande desconfiança por seus companheiros homens. Na verdade, a esquerda exilada, marxista e masculina via no feminismo uma dupla ameaça: à unidade da luta do proletariado para derrotar o capitalismo e ao próprio poder que os homens exerciam dentro dessas organizações e em suas relações pessoais. Portanto, o feminismo, que, no Brasil, não era visto com bons olhos pelo regime militar ultradireitista, também não tinha guarida entre os militantes da extrema esquerda.¹²

Desse modo, ao imaginar as circunstâncias em que o filme foi realizado, compreendi que este ato deve ter demandado muita determinação e coragem por parte de Zélia Costa.

10 Cf. MARCELINO, 2009a. E ver em Anexos, p.267, a tabela “Diretoras no Cinema Brasileiro”

11 ANCINE, 2010; FILME B, 2010; MARCELINO, 2009b.

12 PINTO, 2003, p. 52-53.

do teatro brasileiro e da luta contra a discriminação racial e social. A escolha dessas atrizes como protagonistas do filme, para além de sua competência profissional, tem algum outro significado?

J. A história da Ruth de Souza foi a mais forte fonte de inspiração do filme. No desenvolvimento do argumento cheguei até mesmo a flertar com a possibilidade de fazer um filme autobiográfico, mas acabei desistindo da ideia. Seria muito difícil trazer histórias de pessoas que estão vivas e continuam se relacionando, e mantendo mágoas e resquícios dos amores do passado. A influência da Léa surgiu depois, ao conhecer melhor as duas e observar como se dava a irmandade e o conflito entre elas. Ruth e Léa são duas mulheres fascinantes e quase totalmente diferentes. Elas trocam telefonemas toda semana. Compartilham o mundo e discutem muito entre si, em decorrência de suas diferenças de personalidade. São irmãs de alma e meio antíteses entre si. E, na intimidade que passei a ter com elas, desde que ficaram encantadas com o meu filme e livro *A Negação do Brasil*, eu pude observar a Cida e a Ju escondidas dentro delas. Digamos que o meu trabalho foi revelar isso.

13. SML. Se em Ruth de Souza e Léa Garcia temos o reconhecimento da consagração de uma geração de atrizes negras pioneiras, o que se pode considerar a partir do protagonismo de atrizes mais jovens como Taís Araújo, Thalma de Freitas e Daniele Ornellas?

J. Essas três da nova geração participam de um mundo diferente daquele que Ruth e Léa viveram em suas juventudes. Hoje o Brasil discute a questão racial, diferente da juventude delas, quando o mito de que éramos uma democracia racial e que, portanto, não existia o problema racial era muito mais forte e sufocava tudo. Era uma barreira que negou muitas possibilidades para elas. Taís, Thalma e Daniele vivem em um mundo com barreiras bem menores.

14. SML. Em *As filhas do vento*, a passagem do tempo é simbolizada pela inserção de duas novas personagens Dorinha (Danielle Ornella) e Selminha (Maria Ceixa), seguidas das personagens Ju (Léa Garcia) e Cida (Ruth de Souza) em fase adulta. Você poderia comentar a sua intenção nessa sequência, a ordem de aparecimento das personagens, o uso dos filtros e a sua figuração/conotação sexual?

J. Nós não usamos filtros na cena dos gozos. Aquilo é resultado do cenário, do figurino e da luz. Mas, a intenção quando elaborei essa

10. SML. E por que naquela igreja? Algum outro motivo, além de ter sido o local do reencontro?

J. A igreja é um lugar altamente simbólico para o contexto racial do filme. Em *“Filhas”* falo especialmente de uma espécie distinta de grupo étnico negro do Brasil, diferente de Salvador e Rio, os negros mineiros têm seu comportamento baseado no afro-catolicismo. Essa devoção aos santos católicos, especialmente aos santos negros, e o sufocamento sobre a origem e os mitos dos orixás marcaram Minas Gerais e os negros mineiros. Portanto, a igreja é mais que um cenário, ou um retorno que o filme dá em seu final para o seu ponto de partida, é um fechar a estória em um mesmo espaço cultural e religioso que define grande parte dos seus conflitos.

11. SML. Nota-se um jogo do que é ficto e fato nAs filhas. Poderia comentar o significado desse jogo?

J. O filme está cheio de fatos misturados ao ficcional. A ladainha inicial cantada na igreja é uma tradição da comunidade para os seus mortos, que ao tomar conhecimento, incorporei rapidamente no filme. Aliás, abre o filme. Existe uma placa de estrada, que vemos na encruzilhada quando Cida está retornando à sua cidade natal, e dá direções para lugares importantes de minha vida em Minas Gerais, especialmente para a vila que nasci, Lagedão, distante cerca de mil quilômetros das duas outras cidades citadas. Ou seja, Cida retorna para o seu torrão natal, e passa por um ponto que indica que o diretor também tem uma possibilidade de voltar ao seu torrão. Há uma placa de sinalização criada pela direção de arte, a meu pedido. Os poemas de Dorinha aparecem como se fossem parte do livro *“Cadernos Negros”*, criado por um grupo de poetas e escritores de São Paulo, e grandes amigos, que me convidaram para prefaciá-los uma de suas edições. Dorinha usa as poesias da amiga Elisa Lucinda como se fossem suas. E, por fim, faço vários jogos com a vida real de Ruth de Souza, usando as fotos de sua carreira nas paredes de sua casa, usando trechos de novelas reais que participou, e que são mostradas como se fossem atuações de sua personagem.

12. SML. Ruth de Souza e Léa Garcia são nomes emblemáticos da dramaturgia brasileira e, particularmente, daquela vertente relacionada às questões da afrodescendência. A participação que ambas tiveram no TEN – Teatro Experimental do Negro, dirigido por Abdias do Nascimento pertence, hoje, à história

No entanto, esse período também foi o de criação de espaços institucionais de ensino de cinema como a UFF, a UNB, a USP¹³, o que, de certo, favoreceu a formação de profissionais e de ideias que eclodiram nas telas nas décadas de 70 e 80; logo, a produção de cinema dirigido por mulheres salta para mais outras 30 películas. Algo surpreendente, se comparado às décadas anteriores (9 películas).¹⁴

No entanto, no cinema da retomada, no período de 1995 a 2008 (em treze anos; portanto, em menos tempo), esse número quadruplicou: 109 longas de ficção e documentários estão relacionados a 69 diretoras, sendo que, destas, 60 são estreantes¹⁵. É interessante notar também que, nesse período, a organização de pessoas em torno da questão sobre “a mulher no cinema”, também foi incrementada.

Foi criado o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, que agrega diretoras, produtoras, pesquisadoras e técnicas. O Coletivo mantém intercâmbio com grupos, distribuidoras e produtoras estrangeiras como o Studio D do National Film Board Of Canada, exclusivamente composto por mulheres e dedicado à realização de filmes sobre a condição feminina. Em 1986, o Coletivo inaugurou no Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, seu fórum anual de debates sobre as questões da mulher no cinema e no vídeo.¹⁶

Segundo Ana Pessoa (2010), a primeira publicação sobre a participação feminina na direção de longas metragens no Brasil foi lançada em 1982, por Elice Munerato e Rosiska Darcy de Oliveira. As autoras também analisam a estrutura das personagens femininas¹⁷. Isso

13 Cf. PESSOA, 2010.

14 Ver em Anexos, p. 266, gráfico 1: Ilustração dados de produção de cineastas mulheres brasileiras.

15 Ver em Anexos, tabela “Diretoras no Cinema Brasileiro.”

16 PESSOA, 2010, p. 8

17 A propósito, escrutinar a questão sobre a presença feminina na direção de filmes brasileiros não é o meu principal interesse no momento, tampouco sobre esta questão nos filmes hollywoodianos. Mas parece oportuno apontar aqui que a mesma preocupação ronda por lá também, apesar de, aparentemente, enfrentarem circunstâncias bem diferentes das nossas. No jornal inglês *The Guardian*, um dos mais respeitados que aborda questões sobre cinema e mulher, Kira Kochrane (2010) questiona em seu artigo: “Por que há tão poucas diretoras?” (*Why are there so few female film-makers?*). Ela observa que, ao longo da última década, 241 filmes de grande orçamento (acima de 100 milhões de dólares – “high-grossing”) apenas 7 foram dirigidos por mulheres (*Shrek, Shark Tale, Twilight, What women want, The proposal, Mamma Mia! e Something's Gotta Give*). É evidente que esse dado, isoladamente, apenas atesta o raro acesso de mulheres à direção. Com esse dado isolado, não se pode avaliar o comprometimento de diretoras com as diversas questões debatidas no movimento feminista, nem é possível avaliar o interesse delas em dirigir um tipo de produção de grande bilheteria (*high-grossing*). De qualquer modo, é um dado interessante para, a partir deste e outros dados, pesquisar como é o processo dessas pequenas grandes

remete à segunda direção observada nesta análise: a preocupação com a **qualidade**, que, neste texto, tem relação com o conteúdo das narrativas e as características dos sujeitos femininos representados nos filmes. Justifico a seguir.

1. 1 A SEGUNDA DIREÇÃO

As dificuldades de acesso a todos os filmes brasileiros que foram produzidos e lançados na retomada me levaram a desconsiderar a possibilidade de fazer uma análise geral dos seus perfis e características das protagonistas que neles apareceram, para depois selecionar alguns a fim de trabalhar como objeto desta tese¹⁸. Mas a simples busca inicial de filmes forneceu dados extras, que acabaram por revelar o espantoso crescimento de filmes dirigidos e roteirizados por mulheres na retomada, isto é, em relação a períodos anteriores da história do cinema nacional, como relatei há pouco¹⁹.

Continuando a averiguação geral que visava o conteúdo, percebi que, em várias tramas brasileiras contemporâneas, a personagem central era um sujeito feminino, não um masculino, pois que passou a deixar de ser o “herói” de tantos melodramas. Percebi que esses sujeitos femininos deixavam de ser representados como simples coadjuvantes de heróis, ou de protagonistas masculinos (isso acontecia inclusive na ausência “delas” detrás das câmeras) – o que me causou uma certa surpresa, pois esses aspectos, que considero novos, não eram predominantes nas produções do cinema novo ou nas do cinema marginal. E notei haver

conquistas e em que medida essas mulheres conseguem expressar sua sétima arte livremente. Recentemente, em março de 2010, foi bastante significativo e histórico que Kathrin Bigelow tenha se tornado a primeira mulher a vencer o prêmio da DGA (Directors Guild of America), na categoria direção de filme de longa-metragem com *Guerra ao Terror* (*The Hurt Locker*, 2008), competindo com nomes como Quentin Tarantino, com *Inglorious Bastards*, Lee Daniels, com *Precious*, Jason Reitman, com *Up in the air* e James Cameron (seu ex-marido), com *Avatar*. Este último, uma megaprodução orçado em cerca de 230 milhões de dólares. Vale lembrar que DGA's Award tem sido concedido aos melhores diretores desde 1948 e é um bom termômetro para o prêmio de maior sensação, o Oscar, já que apenas por duas vezes o prêmio não coincidiu com o vencedor da Academia (CINECLICK, 2010). E de fato, Bigelow ganhou o Oscar 2010 de melhor direção, o primeiro entregue a uma mulher na história do Oscar.

¹⁸ Adiante apresento o processo e os critérios de escolha do objeto da tese (ver capítulo 2 “Da escolha dos filmes”, p. 29)

¹⁹ Ver gráfico 1

as mulheres negras atuam de maneira destacada. Você poderia nos dizer como conjugou estes elementos durante a montagem do filme?

J. Esses elementos começaram a ser conjugados desde a concepção do filme. Na realidade, eles nasceram de uma convivência muito rica e afetiva com as atrizes que deram os seus depoimentos para *A negação do Brasil*. Especialmente Ruth de Souza, Léa Garcia e Maria Ceíça. As histórias que ouvi articularam-se com a história da minha mãe (que é um outro elemento de inspiração no filme). A minha mãe está em Ju, e um pouco também na Selminha. Mas, creio que, na montagem, esse processo pesou pouco. Os momentos fundamentais foram no desenvolvimento do argumento e do roteiro, e no trabalho de preparação dos atores. Quando ouvi os diálogos na boca dos atores compreendi melhor os nossos personagens e produzi várias mudanças no texto, e até mesmo no final da história.

9. SML. Então filhas teria outro desfecho. Qual teria sido?

J. No tratamento de roteiro que antecedeu a preparação dos atores não existia a cena final dentro da igreja, a conversa entre as duas irmãs no mesmo ambiente de abertura do filme. O desfecho dramático acontecia naquela noite chuvosa dentro da casa do pai. Elas diziam todas as verdades e ressentimentos que guardavam por décadas e, depois de cansadas de tanta briga, Ju tomava a iniciativa de reconciliar chamando a Cida para brincar na água da chuva, da mesma forma que chamou para brincar na lagoa no início do filme. Seria uma passagem mais mágica, mais romântica. Essa cena aparece depois de começar a subir os créditos. No entanto, sentimos que a discussão era muito desgastante, que não dava clima para recomposição. Sentimos que o filme perderia muito se tentássemos introduzir a cena da água bruscamente depois de uma briga muito dura. Esse tipo de briga entre irmãs é como briga de casal, depois da tempestade existe uma pausa, e somente depois surge um momento de conversa tranquila. Ou seja, demanda-se um certo tempo. E é aí que existe a possibilidade do casal ser sensato, e cada um assumir seus erros. Daí foi que decidimos também que o acerto de contas não deveria ser entre todas as mulheres, mas somente entre as duas, e na igreja. Ali, no mesmo ambiente do primeiro reencontro, cena inicial do filme, elas teriam a chance de fazer uma tentativa final de reconciliação, numa conversa sensata, justa. E elas não iriam mais uma vez perder a oportunidade de redenção.

anteriores) por quase quarenta anos trataram o negro como um ser subalterno, nascido para servir, para representar a feiúra, a inferioridade social e humana. A cada passo positivo que eles dão como, por exemplo, ao criar uma Helena negra, fazem questão de reiterar publicamente, em suas afirmativas para a imprensa que não consideraram a raça da atriz, mas o seu talento, na hora de definir quem seria a escolhida para o papel. Como se Ruth de Souza, Léa Garcia, Zezé Motta e Milton Gonçalves não fossem desde jovens os atores super-talentosos que conhecemos. E, nem por isso, foram escalados para serem protagonistas de qualquer novela ou minissérie.

7. SML. Considerando a sua atuação nos debates sobre as relações étnico-sociais no Brasil e a repercussão de sua obra junto a uma parcela expressiva de afrodescendentes, de que modo você articula a sua autonomia autoral com a possibilidade de tornar-se o representante de uma coletividade étnica e socialmente reconhecida, ou seja, os afrodescendentes?

SML. Eu nunca tive o desejo de ser representante dos afrodescendentes. Sempre fui um companheiro de viagem. Abraço qualquer causa que me pareça justa e, por razões midiáticas, só aparece o que falo sobre a questão racial. Mas dou minha opinião como cidadão contra aquilo que condeno e que julgo necessitar da atenção pública ou de uma opinião pública favorável. Uso a simpatia e respeito que o público tem pelo meu trabalho como uma forma de auxiliar os movimentos sociais em causas que considero fundamentais. Eu sou e sempre fui uma pessoa engajada no mundo em que vivo. Reajo a injustiças, estupidez e desinformação. Mas, nunca desejei e nem desejo ser representante político, institucional ou de qualquer outra forma da população afrodescendente. Não sou candidato a nada. Os meus filmes também são cheios de críticas dirigidas para dentro da comunidade negra. Por exemplo, as dificuldades do homem negro em respeitar a mulher negra são temas constantemente tratados no meu trabalho. Portanto, a minha autonomia autoral e intelectual vêm em primeiro lugar.

8. SML. Em *As filhas do vento*, embora as luzes não estejam projetadas exclusivamente sobre os temas da afrodescendência (questões de etnia) e da experiência social do feminino (questões de gênero), o fato é que temos um enredo no qual

mudanças no modo de diretoras e diretores representarem as mulheres desde a “retomada” para cá. Assim, a princípio, procurei desenvolver a pesquisa para identificar quem é o sujeito feminino, ou quais são suas qualidades e de que maneira esse sujeito e o seu universo são representados nos filmes da primeira década de 2000, no Brasil. A partir disso, decidi por uma pesquisa qualitativa²⁰, pela análise do conteúdo de dois filmes representativos da retomada, cujas narrativas privilegiam o protagonismo feminino: *As filhas do vento* (2005) e *O céu de Suely* (2006).

Na busca pelo objeto de estudo, notei que vários filmes realçam o protagonismo feminino, mas os supracitados tinham alguns aspectos em comum, por exemplo, as protagonistas são emblemáticas ao lutarem por sua liberdade e inserção social.

Esses dois filmes apresentaram algo crucial e que não pode ser olvidado no espaço das artes: a oferta de alternativas às personagens em condição de exclusão social, frequentemente invisíveis como sujeitos no *mainstream*.

Somado a essa oferta de alternativas, chamou a minha atenção o fato de as personagens serem oriundas de segmentos considerados historicamente subalternos no Brasil, e de pouca visibilidade na sétima arte: as mulheres negras e as mulheres nordestinas de baixa renda.

Nas narrativas, estão mulheres que tomam, física e metaforicamente, o rumo de sua “estrada”, pois se deslocam de um lugar físico e social, mudam suas vidas ao romperem alguns tabus e estereótipos como o da responsabilidade maternal. A responsabilidade continua presente, mas é vista de outra maneira. Por exemplo: em ambos os filmes há a presença da mãe que parte e deixa os filhos (no caso de *As filhas do Vento* (2005), as protagonistas são deixadas, no caso de *O Céu de Suely* (2006), a protagonista é que vai embora, deixando o filho). Os filmes dão visibilidade à vivência da sexualidade feminina e da maternidade numa mesma personagem, algo que costuma ser inconciliável em filmes convencionais. Num, há a coexistência da maternidade e da sexualidade de uma mulher madura (em idade de ser avó, no caso de *As filhas do vento* (2005)). E noutro, há a coexistência da maternidade precoce e a vivência, sem culpas, da sexualidade de uma mulher muito jovem (em torno de 20 anos, no caso de *O céu de Suely* (2006)). As protagonistas vivem em condições de subalternidade, mas se utilizam de sua condição de gênero e mudam suas vidas para

20 BAUER; GASKELL, 2005.

conseguirem viver como querem, vencendo tabus. Outros filmes costumam dar seguimento a convencionalidades, reproduzindo preconceitos não ditos, ou interditos, naturalizados culturalmente (como a desagregação de erotismo e maternidade) coisas que podem passar despercebidas por um espectador/leitor pouco crítico. No entanto, os diretores dos filmes evitam recalcar a diversidade cultural e a criatividade das personagens em ressignificarem a sua cultura.

Assim, percebo que, mais do que produzir a centralidade narrativa em torno de sujeitos femininos, há filmes brasileiros elaborando um olhar diferenciado para o universo feminino desde a retomada. Por um lado, é como se assumissem uma forma politicamente feminizada de representação, sem que isso tenha a ver com filmes serem dirigidos por homem ou mulher. Mas uma forma feminizada, no sentido de que uma nova geração de cineastas tem elaborado filmes autorais que relativizam hierarquias e hegemonias de poder, seja no que se refere a questões de poder, de gênero, seja a questões raciais, regionais, ou a questões políticas e femininas de âmbito público ou privado²¹. Por outro lado, é inegável que esse fato pode ser atestado e relacionado com o aumento da presença e do profissionalismo feminino atrás das câmeras, conforme demonstrei, assim como relacionado à sua presença nos roteiros e nas edições de imagens.

1.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A QUESTÃO PRINCIPAL DA TESE

Ao considerar um sujeito em condição de exclusão social, lembro ao leitor que há algo curioso nesse estudo da representação do sujeito feminino, por este estar nessa condição. Pois no imaginário coletivo, há a ideia depreciadora de que um sujeito excluído é um sujeito coitado, vitimado, e ele torna-se impotente e subalterno.

Na verdade, não excluo essa possibilidade. Acrescento que pode ser desempoderado e marginalizado (e marginalizá-lo pode significar silenciá-lo de diversas maneiras, em determinado espaço e tempo). Mas penso que, se Foucault está certo em dizer que *o poder está em toda parte e se produz a cada instante entre um ponto e outro, e em meio a relações desiguais e móveis*²² então, um sujeito em exclusão deve ter alguma forma de produzir poder. Talvez, o produza até mesmo por

escravidão nos Estados Unidos como uma etapa necessária para o avanço da história em direção ao socialismo. Eles ignoraram as revoltas negras no seu tempo, no Brasil e no Haiti. As consequências desse tipo de pensamento foi provocar o desinteresse da maioria dos nossos historiadores, sociólogos e artistas, com formação de esquerda, pela África, pela população indígena brasileira, pela Amazônia (antes da onda ecológica). Portanto, depois da fase de ajuda aos grupos de esquerda que lideraram a independência, as trocas recomeçaram recentemente, e eu sou um dos poucos que apostam nisso, que se esforça por intercâmbios técnicos para reafirmar nossos laços de herança. A exemplo do curso de especialização em cinema que estou montando com o cineasta e artista plástico cabo-verdiano, Leão Lopes, para começar no segundo semestre deste ano em Mindelo, capital da ilha de São Vicente. As co-produções também estão em curso, e participo deste interesse em realizar filmes na África ou com africanos, em várias frentes, desde 2005.

5. SML. Pode-se dizer que as críticas à sociedade brasileira, implícitas na análise da exclusão dos afrodescendentes da teledramaturgia (vide o documentário *A negação do Brasil*), fundamentam o seu modo de selecionar e dirigir os seus filmes?

J. Elas influenciaram muito diretamente em *As filhas do vento*, mas não sei o quanto elas estão influenciando os novos projetos. Mas, a questão básica que está no filme e livro *A negação do Brasil* com certeza sempre fundamentará os meus trabalhos. Ou seja, é um paradigma para o presente e para o futuro, dar visibilidade para a nossa diversidade racial e desconstruir a ideologia do branqueamento. E isso é feito na atitude simples de valorizar o personagem negro como um brasileiro comum, e não como estereótipo de si mesmo.

6. SML. O documentário *A negação do Brasil* contribuiu de maneira efetiva para análise de alguns temas tabus da teledramaturgia brasileira, especialmente o tema da subalternidade dos personagens afrodescendentes. Como você avalia o modo de representação desses personagens, levando em conta as novelas brasileiras da última década?

J. As novelas estão evoluindo para a incorporação do ator negro em personagens fora das marcas da subalternidade. É uma postura conflituosa, uma vez que os autores e diretores não querem admitir publicamente que estão dando o “braço a torcer”, e eles (ou seus

21 LIMA, 2001.

22 FOUCAULT, 2005, p.89-90.

3. SML. O que seriam pautas ou temas do momento?

J. As decisões tomadas em Congressos, em reuniões da liderança. Os temas que são consensuais e tornam-se campanhas públicas. Exemplo, a luta com a esterilização de mulheres negras.

Mas tenho um projeto estético de criar cada vez mais histórias que estejam, de alguma forma, ligadas à história e à cultura afrodescendente, e à estética e à dramaturgia que se escondem na mitologia dos orixás. Acho que temos um *universo* rico, pouco trabalhado no cinema brasileiro. Por outro lado, considero que a cultura brasileira traz, dentro de si, especialmente no seu comportamento afetivo e sexual uma enorme herança africana e indígena. Ou se vive da influência ou se vive da recusa, mas consciente ou inconscientemente estamos sempre relacionados a essa herança. Trazer isso para os filmes é uma tarefa que considero fascinante.

4. SML. O governo brasileiro tem estimulado o estreitamento da relação entre Brasil e África, especialmente com países africanos de língua portuguesa. Como um representante da ABRACI (Associação Brasileira de Cinema) no Rio de Janeiro, você acha que já é possível avaliar esses laços e seus desdobramentos na cinematografia? Isto é, tem havido trocas de nível técnico, intelectual e é possível vislumbrar co-produções?

J. As minhas avaliações sobre as relações Brasil e África na cinematografia estão mais relacionadas com o meu interesse pela negritude, com a valorização de nossas raízes africanas, que são parte de minha obra, do que com os meus cargos e participação na ABRACI. De um modo geral, os nossos cineastas foram formados pela ideologia, segundo a qual somos uma democracia racial, e pelos subtextos que ela traz, especialmente a ideia que já “superamos” o passado “primitivo” africano, pois somos um povo novo e miscigenado (em direção ao ocidente, ao branqueamento). Portanto, vejo pouco interesse entre meus pares pela África. Com exceção do passado recente, nas lutas pela independência, anti-colonialistas, de Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e de Cabo Verde. Houve várias cineastas que foram para lá e filmaram momentos importantes dessa luta. Mas, entendo que esse interesse veio de uma coincidência entre uma plataforma da esquerda mundial com as lutas independentistas. Infelizmente, Karl Marx e Engels, em grande parte de sua obra comum, foram preconceituosos com os povos dito primitivos, atrasados. Eles chegaram a defender a

estratégias de “silêncio” e de “ausência” no espaço-tempo, do qual ele foi excluído. Entendo que, naquele âmbito em que o imaginário coletivo pensa o excluído, encontro um tipo de sujeito surpreendente nas narrativas que escolhi. Um sujeito que se ressignifica com a matéria de sua própria exclusão social.

É o caso da personagem central, Hermila, uma jovem nordestina do filme *O Céu de Suely* (2006), dirigido por Karim Aïnouz, que rifa seu corpo para alcançar o seu céu. É caso de uma das protagonistas negras de *As filhas do vento* (2005), dirigido por Joel Zito Araújo, a Cida, que encontra algo motivador na completa falta de apoio familiar para ser atriz. E é o caso de Ju, a outra protagonista deste filme, que encontra uma forma de viver plenamente sua sexualidade, a despeito de sua “lealdade” a papéis sociais patriarcais bem demarcados.

Para saber como isso acontece, selecionei esses filmes, e os analisei, fundamentando-me principalmente nos conceitos de Said (2003) e de Lauretis (1984, 1987, 1994), respectivamente, a respeito da visão contrapontística de mundo do exilado e o sujeito do feminismo para analisar a representação da mulher na tecnologia de gênero (nesse caso, o cinema) e o sujeito feminino no *space off*. Convido o leitor a ver que o sujeito do feminismo (conceito de Lauretis (1984, 1987) é condição para evidenciar as estratégias de poder responsáveis pela exclusão social de mulheres e pela reação do sujeito feminino. Ou seja, para evidenciar os meandros em que as estratégias de poder e de liberdade podem ocorrer na representação fílmica. Pois penso na hipótese de que há meios com os quais se pode, além de escapar dessa exclusão, aproveitá-la em benefício próprio, dado que as personagens principais dos filmes reinventam, até certo ponto, sua auto-representação social e tentam fazer, da exclusão por que passam, um meio para atingir seus objetivos.

Quando me refiro a ‘estratégias de liberdade’ reporto-me ao valor semântico que trazem as palavras “vento” e “céu” dos títulos dos filmes, porque são palavras que podem conotar infinito, amplidão, possibilidades, circularidade, movimento, mudança, nuances que estão impregnadas nas narrativas. Em linhas gerais, observo que os filmes tratam de alguém a defender a liberdade de ser o que é num determinado momento e espaço. E a exigir o respeito acerca do que ela pode vir a ser, ainda que seja não falando, ou guardando um segredo do passado, estando ausente ou, surpreendentemente, reinventando-se. As personagens demonstram uma força muito grande para afirmar suas identidades, mas também para buscar alternativas, possibilidades.

Afirmam o que são e se responsabilizam por isso, respondem por si. Elas vêem um céu de oportunidades. Em suas buscas pela afirmação de si, são fortes, são delicadas, são breves ou intensas como o vento pode ser, e em todas as direções que podem alcançar.

ENTREVISTA A JOEL ZITO ARAÚJO

1. SML. De que maneira, ou maneiras, a experiência da investigação acadêmica (você é Doutor em Comunicação pela ECA/USP) se relaciona com as suas atividades de cineasta e roteirista?

J. O desejo de fazer cinema chegou primeiro na minha vida. Os filmes de cineastas como Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e François Truffaut (entre outros nessa linha autoral) abriram essa janela no meu horizonte, no final da minha adolescência. Na faculdade, começando na psicologia, mas desde aí me encantando pela Antropologia e Ciências Sociais. Eu comecei a me interessar pela investigação. Mas, acabei entrando no cinema pela porta mais investigativa, pelo documentário. Na realidade, a maior diferença entre a investigação acadêmica e o documentário (do jeito que faço) é que um necessita de uma câmera como instrumento principal de trabalho. Portanto, somente o cinema ficcional é que demanda uma atitude diferente. Mas, mesmo assim, me sinto permanentemente investigando para a ficção, quando nos lugares públicos e privados, eu observo as pessoas e escuto conversas alheias, como potenciais personagens ou potenciais diálogos e atitudes para futuros filmes.

2. SML. Na sequência formada pelas obras *A negação do Brasil* (2000), *As filhas do vento* (2005) e *De Cinderelas, Lobos e um príncipe encantado* (2009), vislumbramos, entre outros aspectos, a abordagem de temas relacionados às interpretações que a sociedade brasileira estabeleceu do sujeito negro e de suas práticas culturais. Esse conjunto de obras nos permite falar da existência de um projeto estético e ideológico articulado pelo criador Joel Zito Araújo?

J. Totalmente. Uma estética e dramaturgia negras são partes do meu grande objeto. Eu gostaria de evoluir para uma postura menos ideológica, menos comprometida com as bandeiras dos “companheiros de viagem do movimento negro”. Mas ainda sou muito atento às suas queixas e demandas. E elas tendem a refletir ou encontrar acolhida especialmente no meu cinema documental. Mas os meus próximos projetos ficcionais estão mais soltos, longe de pautas ou temas do momento. Na realidade, nunca me inspirei em pauta de ninguém, mas acabei as trazendo para os meus filmes sem nenhuma intenção inicial, sem nenhum planejamento.

tão comum também. Eu acho, em 'Filhas do Vento', os personagens tão... humanos, que até todo dia se está a ver gente assim.

39. SML. Me deu a entender também que uma traz a mulher que está dentro de casa e quer sair pra rua, pra trabalhar.

R. Eu tenho experiência na minha própria família Minha irmã, quando eu estava fazendo o TEN, o Jean Medeiros, que foi um grande fotógrafo... e eu tenho sorte que os fotógrafos gostam de fotografar a minha cara. Acho que eles acham bonita. Então...(riso) e Jean Medeiros fotografava muito a gente no TEN. Ai um dia ela disse: “Sabe de uma coisa? Eu não venho mais não, que é só você que tira retrato e eu não tiro”. Nunca mais foi. Mas depois eu entendi que a minha irmã não foi porque ela nunca quis estudar. Ela viu que (incompreensível) que no TEN, a turma que éramos quase cem pessoas que ficávamos na UNE ensaiando...

(homem: cem pessoas?)

Tinha aula de alfabetização... O Solano Trindade, um dia chegou lá e começou a mostrar a musica folclórica Que era o frevo, o maracatu, o candomblé. E aí aquela turma que não queria estudar... no teatro você tem que estudar. Você tem que decorar, você tem que saber como é que é. E dançar e cantar é mais fácil Então a maioria foi pro teatro folclórico do Solano Trindade. Então ali do Solano Trindade saiu uma “Brasileira” que viajou a Europa inteira, com Haroldo Costa. Aí Haroldo Costa fez outro grupo. Do TEN saiu vários ramos. Mas tudo na base do folclore, da dança, da musica, do candomblé. E não do teatro clássico, porque exige mais de você, né? Por isso eu acho, também que o TEN não seguiu em frente. Apesar de o ambiente ser muito dispersivo. Ia sempre: ator, autor, pintor, deputado, senador. Ele fez tudo isso. É um homem muito inteligente. Mas ele abandonou o TEN, que seria maravilhoso se existisse agora...

40. SML. Ah é?

R. Seria muito bom, porque, teríamos hoje, pelo tempo, se fosse uma coisa continua, teríamos um local já preparado nosso, onde poderia dar aulas, formar outros atores, pelos anos que tem, né? Uma pena. E outra coisa: sinceramente, a dificuldade de você reunir meia dúzia de negros, pra fazer alguma coisa é a coisa

2 DA ESCOLHA DOS FILMES – FILHOS DA RETOMADA?

Para compreender melhor o contexto e a contemporaneidade dos meus objetos de estudo, comento a seguir sobre o período em que se inserem na história do cinema nacional: a retomada.

Considera-se o marco zero da “retomada” do Cinema Brasileiro o lançamento do longa-metragem *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, em 1995. Inicia-se, aí, um novo ciclo da nossa cinematografia, após o período de rara produção existente entre 1990, ano em que o presidente Fernando Collor extinguiu a Embrafilme (empresa estatal que subsidiava os filmes nacionais), e a chegada deste primeiro projeto de Camurati. Explico.

O termo “retomada” está relacionado ao contexto econômico turbulento por que passava o Brasil no fim do século XX. Desde os anos 80 caracterizou-se uma crescente inflação²³ que passa a ser incontável pelo governo nos anos 90. Associado a isso, o Brasil viveu uma superdesvalorização da moeda, uma altíssima taxa de desemprego, e inúmeros e confusos planos econômicos, coroados por escândalos políticos que derrubaram um presidente.

Esses episódios afetam a história do cinema brasileiro, mas, especialmente, a partir da eleição de Fernando Collor de Mello à presidência da República (1990-1992). Valendo-se de diversas medidas provisórias, e orientado por uma visão neo-liberal de Estado mínimo,

23 De acordo com Valdir Ramalho, professor universitário e consultor de pesquisas em ciências sociais e humanidades, a inflação está presente no final dos anos 70, mas é, de fato, caracterizada nos anos 80 tendo, nos contratos e salários, a base de modelos macroeconômicos de inflação. “Para Simonsen, no contexto dos anos 70, correção monetária é o reajustamento periódico do valor nominal de preços contratados, sendo tais reajustes com base em números-índices observados de um índice de preços estabelecido em contrato.” (...) A “política salarial era vista como um dispositivo peculiar, porque ela estabelecia reajustes com base em cifra oficial de ‘inflação esperada’; e isto não era considerado correção monetária pela grande maioria dos economistas na época. Na análise de então, a política salarial da época era tida como favorecendo a queda da inflação, de modo que se buscaram em outros fatores explicações para a persistência da inflação em 20% ao ano no início dos anos 70 (e, depois, para sua aceleração desde 1974). A justificativa de adoção dessa política salarial tinha sido evitar inflação de custos, pois as elevações de salários tinham sido diagnosticadas como acréscimos de custos, não como fator de propagação ou realimentação da inflação. Este tipo de diagnóstico não foi modificado nos primeiros anos de surgimento da análise da indexação por Simonsen. A mentalidade de focalizar dinâmica salarial, contratos salariais, como eixo fundamental de modelos macroeconômicos de inflação caracteriza os anos 80, em contraste com os anos 70.” (RAMALHO, 2010).

Collor autorizou que fossem extintas leis de incentivos culturais e órgãos culturais da União, dentre eles a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Isso afetou sobremaneira a produção cinematográfica, que ficou praticamente inativa. A sua retomada ocorreu em 1995, quando começaram a operar efetivamente dois mecanismos de incentivo à cultura: a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. Desse modo, a denominação “cinema da retomada” foi criada por alguns profissionais, para se referirem à produção cinematográfica reativada no governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002).

Nesse período, foram produzidos cerca de 200 longas e 750 curtas – 70 somente em 2002 – um número bastante significativo, mas que é quase quatro vezes menor se comparado ao total de películas lançadas na década de 70 (794 longas) e na década de 80 (946 longas).²⁴

Em 1996, ainda era cedo para definir a retomada. Mas há um artigo²⁵ de Carlos Alberto de Mattos (1998), jornalista e crítico de cinema, que buscava entender a característica fundamental dos filmes produzidos nesta nova fase: a existência da diversidade estética da retomada. Ele se pergunta se existiu uma estética geral da retomada, como na chanchada ou no cinema novo. De acordo com Mattos, este é um mito que já começava a ser contestado energicamente por produtores e realizadores, mas a discussão estética fica como que alijada do cenário, pois temiam que se disseminasse uma concepção uniformizadora desse cinema surgente. Ao contrário, os idealizadores prezavam pela diversidade.

O cinema hoje, em parte, guarda a irreverência do Cinema Novo, do Cinema Marginal (embora sem a radicalidade de sua linguagem), e diverge em alguns pontos daquele do período posterior, ou seja, do fim dos anos 70 e dos anos 80 – a maneira como os papéis femininos eram representados é uma das diferenças.

24 Ver, Gráfico 2.

25 Este artigo foi escrito no Estadão, em 1996, com o título: “Cinema Brasileiro Prepara Novo Rosto”, mas não consegui encontrar a data exata de publicação nos arquivos do jornal por internet. Entretanto, informada pelo próprio autor, soube que este artigo está expandido em uma publicação de 1998. Pude adquiri-lo e citá-lo (MATTOS, 1998).

CIDA ('Filhas do Vento') gerenciando micro poderes para se impor diante da irmã Ju e o pai Zé das Bicicletas?

R. O quê que é poder? Ah... Simplesmente veio viver, saiu do interior veio na viver na cidade e aprende muita coisa. A Cris também aprende muita coisa, engole muita coisa, engole muito sapo. A pessoa fica talvez até um pouco... eu própria sinto assim... indiferente. As coisas que acontecem no estúdio, por exemplo. Uma tá preocupada com o cachinho, outra tá preocupada com o vestido, o outro não quer bater texto porque vai fazer não sei o quê no Pestana. Eu já sei que eu não posso contar com aquela colega pra bater um texto, pra fazer uma cena boa. Então eu já me preparo com muito mais força, porque, se não vai repetir, não decorei o texto, vai outra vez. E desgastante. Então eu me preparo bem, pra na minha parte não ter problema. E deixo a pessoa fazer o quê quiser. Se quer jogar seu papel fora, paciência, né? O quê eu vou fazer. É bom quando se encontra um colega que tem boa vontade. Por exemplo, o Juca de Oliveira. Nos tínhamos, em “O Clone”, uma cena que era bem difícil. Tinha aqueles negócios do sêmen quando clonado. Eu lembro que eu olhei naquela caixa, eu fiquei com nojo, fiz assim... “Pois não faz cara de nojo, não!” (risos) E sentou comigo, e bateu o texto. Porque o ator de teatro sabe que quanto mais você bater o texto mais seguro fica, mais tempo de... silêncio, e olhar, dá tempo de fazer. Quando não sabe é horrível, joga o texto fora e a gente fica, às vezes, sem apoio do outro personagem. Isso acontece muito. E quando tem colega que passa na sua frente pra você não aparecer na câmera? Ih... Fica em frente ao refletor pra luz não bater em você? Tem gente que eu conheço que faz isso. Não posso dizer o nome.

38. SML. Há um cenário barroco na última sequência, quando as irmãs Ju e Cida tentam se reconciliar entre si e consigo mesmas. Mas parece que querem também se reconciliar consigo próprias, se reconciliar e começam dizer “ah, mas você conseguiu isso” “ah, mas você não, Ju, você conseguiu aquilo outro”. A Ju acha que ela queria ter o dinheiro pra poder fazer as coisas dela, que a Cida teve. A Cida já queria o amor, né, certinho...

R. Mas aí, você olhando uma família, uma irmandade, uma coisa assim, sempre tem o ciúmes da outra, quando a outra tem mais sucesso que a outra. Isso é normal, é humano até. Eu, na minha parte, minha visão é essa. A outra que conseguiu entendeu que a outra que ficou lá no mato tinha inveja e queria ter o quê ela teve e nunca saiu dali. Então tinha uma certa mágoa de num ter feito nada do quê a outra fez. Isso é

ser sua companhia, naquele contexto. Como você entendeu a opção de Cida por permanecer só e solteira?

R. Não precisei fazer coisa nenhuma. Eu sou só e solteira.(risos) (++)

Não precisei estudar não. A minha própria vida é assim. Pessoa que vem pra cidade, pra estudar, pra trabalhar ou pra ser atriz. Na cidade ela fez muita coisa. Disso eu imagino o quê eu poderia ter feito antes de conseguir uma oportunidade de fazer televisão. Tanto que, no próprio filme diz: ela só fez coadjuvante, ela nunca estrelou. Então é muito parecido com a minha vivência própria Não me deu muito trabalho. Não me deu muito trabalho. O diretor é que me deu muito trabalho...(risos)

(homem: ainda bem que o diretor não tá aqui pra ouvir)

34. SML. Um dos grandes problemas que Cida tem com a filha Selminha é o de nunca ter lhe contado a identidade do pai, eliminando, assim, a possibilidade de ambas o reencontrar. Esse silêncio é uma forma de poder, não acha?

R. Olha... tem tanta gente , tem tantos filhos que querem saber quem foi o pai. Não tem? Na vida real? Isso é tão comum, eu acho...

35. SML. Você acha que isso é uma forma de poder?

R. Não, a vida obrigou ela a criar aquela filha sozinha. Como todo mundo. Isso é tão comum. Não foi difícil não. A vida é tão parecida.

36. SML. Ruth, considerando a sua construção da personagem e a sua vivência, construa para nós que contexto ou que segredos poderiam justificar essa atitude. Justificativas que, afinal, estão em suspense na diegese.

R. Olha, por exemplo, se o pai foi uma peste... não adianta nem contar. Não adianta coisa nenhuma. Todo filho quer saber realmente quem é o pai, “quem foi meu pai?”, “por que não conta quem foi meu pai?”. Eu tinha uma amiga que tinha um problema. Um dia o filho dela veio aqui me perguntar se eu conhecia quem foi o pai dele. Então, é tão comum isso... num tem razão... Por exemplo: mãe que cria filho sozinho. O pai abandonou. tá cheio isso.

37. SML. Em sua trajetória no cinema e na televisão, você desempenhou diversos papéis. Como você analisa as personagens

2.1 A POLÊMICA EM TORNO DO NOME “RETOMADA”

Por um lado, há quem defenda, com restrições, o termo “retomada”, por considerar seu uso simplista e questionável, pois vê o aumento das produções cinematográficas como resultado de uma corrida ao uso das leis de incentivo fiscal para a realização de filmes, menos atentos a uma questão estética. O livro de Daniel Caetano²⁶, por exemplo, contém diversos textos que tratam de mitos a respeito da retomada. Na introdução, Caetano (2005), juntamente com Eduardo Valente, Luís Alberto Rocha Melo e Luiz Carlos Oliveira Jr, afirma categoricamente que na última década, o cinema brasileiro não produziu uma cinematografia “sólida”, tampouco estabeleceu movimentos estéticos, *mas vestiu a máscara ideológica de retomada. (...) Sem nome e sem rosto, assim se passaram estes dez anos da história do cinema brasileiro*²⁷.

Para Jean-Claude Bernardet, crítico, historiador e professor da Escola de Comunicações de Artes (ECA) da USP, *é justo falar em ‘cinema da retomada’ apenas pelo viés quantitativo, já que a política adotada pelo governo na época não remete a nenhuma ‘avaliação qualitativa’*²⁸. Depoimentos como esses e dados que atestam o reativamento da produção cinematográfica correlacionados à expressão cinema da “retomada”, portanto, acabam reforçando polêmicas, por sugerirem que o governo Fernando Henrique Cardoso tenha alavancado o cinema nacional, concedendo-lhe subsídios necessários para a sua produção, o que é bastante discutível para alguns profissionais do ramo, que entendem que o subsídio era um direito dos produtores que foi suspenso na era Collor, mas reativado, em vez de concedido por FHC.

Mattos (1998) parece entender o ‘viés quantitativo’ como uma qualidade dessa nova etapa do cinema, ao afirmar que

o pluralismo estético dos filmes germinou num terreno arrasado pela crise dos anos Collor. (...) O novo cinema brasileiro nasceu sob o signo da globalização, aí considerados todos os novos conceitos de nacional,

26 CAETANO, 2005.

27 *ibid.*, p. 18.

28 JORNAL DA USP, 2009.

estrangeiros, mercado, mídia, etc. Os filmes continuam a ecoar as mesmas relações ambivalentes que o cinema brasileiro sempre manteve com o cinema internacional: atração e rejeição, aceitação e ironia. Mas é forçoso – e maravilhoso – reconhecer que, entre a síntese antropofágica (uma herança modernista) e a contraposição militante (ecos da ideologia anti-imperialista), venceu a primeira. Somar e relacionar impuseram-se contra rejeitar e diferenciar. Hoje o cinema brasileiro se permite abrir-se para uma digestão sem culpas dos elementos planetários em que a cultura brasileira está inserida.²⁹).

Mas se o cinema brasileiro contém a síntese antropofágica modernista, deveriam caber tanto o que serve para somar, relacionar, como o que se pode rejeitar e diferenciar, seguindo ‘os ecos da ideologia anti-imperialista’. Contudo, sem ter uma ideia universalizante, em que tudo é inserido, apesar de ser um cinema influenciado pela globalização. A ideia metafórica de Mattos, “uma digestão sem culpa”, para qualificar o período de retomada da produção, é a de um cinema “guloso” não “gourmet”, não importa muito, pois, a seleção do alimento a ser ingerido – ora, nem os índios antropófagos comiam qualquer tipo de pessoa em seus rituais. Assim, prefiro ter cautela na significação do termo “síntese antropofágica” para pensar o viés quantitativo da retomada. Explico.

Penso que, sem dúvida, elementos estrangeiros são mais assimiláveis nas produções brasileiras da retomada que da estética marginal. Todavia, apesar do cinema da retomada ser criticado por ser uma corrida aos incentivos fiscais, que as produções independentes atuais se preocupam muito com auto-sustentação, estratégias de distribuição, cálculos e recursos tecnológicos de ponta; o filmes independentes não são menos autorais ou menos responsáveis ao tratar dos elementos que compõem a matéria cultural com a qual produzem sua arte.

Há o outro lado da polêmica em torno do termo. Há quem considere que o cinema da retomada possui proposta estética, como é o caso de Luiz Zanin Oricchio³⁰. Ele diz que ela está presente na forma, na preocupação de representar o perfil brasileiro e nas temáticas utilizadas.

30. SML. Mas, então, você acha que é importante ter a consciência política, mesmo que a atriz não vai fazer nada que vá falar sobre a consciência negra, é importante?

R. Não, eu estudei Shakespeare, eu estudei palco, eu estudei Eugene O'Neill, que não tinha nada a ver com os negros... O ator tem que saber, mais ou menos, observar...a.. o quê o personagem. É dali que você tem que você criar. Se ele faz isso, se ele faz daquilo. Então, por exemplo, eu fiz uma vez “Senhora”, uma novela, de Alencar, eu acho, ela era uma espécie de cria da casa, o meu personagem. Então, toda a vez que eu recebia uma ordem “Fulana, vai lá fora!”, eu fazia reverência. Ai o Herval disse assim “Por que você faz reverência toda vez que te dão uma ordem?” Ora... acho tão bonitinho aquelas meninhas alemãs, que fazem reverência, assim, pra cumprimentar as pessoas...”

31. SML. Não tinha nada a ver com a história...

R. Eu quis fazer uma forma, criar um gesto. Isso é o ator que tem que criar. E pra criar você tem que observar muito, tem que estudar muito. Você tem que pensar “O quê que eu vou fazer com esse personagem?” Como que uma velha anda, como é que um jovem anda. Ai, eu me lembro muito, o Nelson Rodrigues, que dizia assim... sentava aqui numa cadeira no Vermelhinho, era um lugar que tinha umas cadeiras de vime, era chique sentar ali pra tomar um cafezinho.

32. SML. Voltando a 'Filhas do Vento', como você construiu a sua personagem Cida? Como foi o seu laboratório? Como foi o processo com o diretor e como você trouxe sua história e vivência pessoal?

R. A história começou, a gente aqui conversando, foi quando o Joel teve a ideia de fazer o filme. Então tem muito. Tem meus quadros, tem meus vídeos, tem tudo em cena, porque tinha muita coisa da minha própria vivência. Eu usei o quê? Eu não sei. Eu me ponho muito dentro da história. Eu me imagino, por exemplo, teve aquela mãe, teve aquela filha que não gostava dela. Tinha a sobrinha que gostava mais. Então a gente vai criando dentro do mundo que a gente vai conhecendo. Eu conheço você, amanhã eu conheço outra pessoa...

33. SML. Na mudança da passagem de tempo, Cida adulta aparece pela primeira vez, enquanto fuma um cigarro, que parece

29 MATTOS, 1998, s.p
30 ORICCHIO, 2003.

estava conversando, que Abílio virou e disse assim “Ela está aqui porque ela é ‘multo’ inteligente” Eu “Ô Abílio.. o outro já pensava em carregar uma placa ‘estou aqui porque sou inteligente’”(risos)

Minha resposta vinha sempre. Ahhhhn! Ai, ai, ai... Mas ele era uma boa pessoa. Ele era uma pessoa muito simples, muito divertida.

(homem: se você não fosse inteligente, você não estaria ali. Os brancos não precisam ser inteligentes)

Ela está aqui porque ela é ‘muuuito’ inteligente. Então essas coisas, eu aprendi com a vida, sei lá, a minha observação, de observar como o mundo, as pessoas são. Por exemplo, eu não tenho queixa, eu trabalho já há quarenta anos na Globo. Muitos anos. Eu me divirto com todo mundo ali. “Eu quero que você me dê uma novela pra estrelar”. Eu sei que eu não tenho tipo, eu sei que o mercado deles é outro tipo. Eu não poderia nunca cobrar isso. Mas eles me deram bons papéis. Eu fiz muitos bons papéis nas novelas.

29. SML. Você considera importante uma atriz ter consciência política de sua cultura negra para construir uma personagem? Mesmo que, aparentemente, o papel não problematize questões ligadas à racialidade, etnia, gênero?

R. Por exemplo, minha forma de estudar o texto, de estudar o personagem, que eu nunca... fiz muitas escravas, fiz pianista, fiz juiz. Então eu vou procurar, dentro do personagem que me deram, como é que agem, como é que uma juiz se veste, como é que a pianista se comporta. Então eu vou procurar, naquele setor, como é que eles se comportam. Porque pra ser uma pianista, você estudou. Uma coisa que eu sempre reclamei nas novelas de escravos, é que, por exemplo, tinha um escravo apanhando no tronco, e aquele bando de figuração, tudo assim apático, olhando. Não é possível que tendo um feitor espancando o negro no tronco. Esses homens fortes, todos, aqui, porque é que eles não pegam o feitor e matam de uma vez?

(pergunta da entrevistada, incompreensível, rindo)

Eu perguntei isso uma vez. Então, entra na casa do senhor, lá, mata todo mundo, toma a casa, toma a fazenda. Pronto! Agora, porque, também, eu acho impossível que naquela época ninguém pensasse nisso. Era oprimido. Mas era ignorante? Num era.

(homem: é o sistema de controle, né? Tinha vários sistemas de controle)

Bom... verdade que isso vai te influenciando, o meio que você vive vai te influenciando. Você acaba... né?

Em seu livro *Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada*, além de aprofundar os significados de determinadas produções, ele analisa a maneira como elas lidam com as narrativas e seus personagens. É possível ter uma ideia da proposta do livro já pelos seus capítulos: “A Representação da História”, “Eu e o Outro”, “A Esfera Privada”, “A Esfera Pública”, “O Sertão e a Favela”, “A Arte da Violência” e “Classes em Choque” que reúnem, cada um, análises de filmes específicos a serem pensados e comparados entre si. Ao contrário de Caetano³¹ e os que comungam com sua ideia, Oricchio (2003) parece considerar a diversidade estética um elemento merecedor de atenção e elogios. Em vez de prezar por uma certa nostalgia dos movimentos do cinema novo, ele procura desestabilizar o velho olhar acostumado a movimentos estéticos homogeneizantes.

Enfim, diferentemente do período das chanchadas, pornochanchadas, do Cinema Novo e do Cinema Marginal, a produção da retomada, inicialmente, pode não conter características que a identifiquem como um novo movimento estético, mas, certamente, há algo em comum entre suas produções: o desafio de levar o público para uma sala de exibição, ganhar dinheiro e garantir espaço. O grande projeto da retomada, mais do que qualquer ambição artística, é reocupar seu próprio mercado, perdido na era Collor.

Desse modo, a retomada caracteriza-se também por um cinema cultural, preocupado em discutir o Brasil em sua diversidade, suas questões sociais e culturais, independentemente da possibilidade de atingir um grande público. Um cinema de característica autoral coexiste, portanto, com um cinema de preocupação comercial, no Brasil; popularmente chamado *blockbuster* – *Se eu fosse você I* (2006), *Se eu fosse você 2* (2009), *Dois filhos de Francisco* (2005), *Menino da Porteira* (2009), *Meu tio matou um cara* (2004), *Xuxa e o mistério da feiurinha* (2009), etc.

No final desta primeira década do século XXI, já é possível apontar, talvez, não um novo perfil do cinema brasileiro, mas algumas de suas particularidades.

31 CAETANO, 2005.

2.2 OUTROS CRITÉRIOS DA SELEÇÃO DOS FILMES: DESLOCAMENTOS E EXCLUSÃO SOCIAL

Considerando a abordagem de Zanin Oricchio (2003), sobre as representações do perfil contemporâneo do brasileiro, pude constatar que há alguns papéis que representam efetivamente o universo feminino no Brasil e, embora eu não tenha buscado uma classificação, talvez se possa dizer que há um cinema de/para mulheres.

Notei que, com pouco esforço de memória, era possível elencar vários filmes brasileiros, cuja preocupação temática fosse a de representar esse universo e problematizá-lo. O filme que é o marco da retomada, *Carlota Joaquina* (1995), é um bom exemplo, e há outros: *O quatrilho* (1994); *A ostra e o vento* (1998), *Amélia* (2000); *A partilha* (2001); *Domésticas, o filme* (2001); *Uma vida em segredo* (2002); *Garotas do ABC* (2003); *Nina* (2004); *Casa de areia* (2005); *Vida de menina* (2005); *As filhas do vento* (2005); *O céu de Suely* (2006); *Zuzu Angel* (2006). Logo, em 2002, enquanto se discutia nos Estados Unidos³² a necessidade de se fazer filmes sobre o universo feminino, aparentemente, a cinematografia brasileira já se preocupava em dar visibilidade a questões de gênero e às vivências desse universo. Parece haver um público interessado nesse tipo de produção cinematográfica, e que sustenta sua existência.

Outros critérios utilizados foram que o sujeito feminino estivesse no centro da narrativa e que fosse desterritorializado. No sentido em que Deleuze e Guattari (1977) dão à desterritorialização e à reterritorialização: processos concomitantes, indissociáveis. Ambos são fundamentais para compreender as práticas humanas, que não são relativas apenas ao deslocamento geográfico, mas também possuem um significado mental. Os deslocamentos físicos, demandam a capacidade humana de se adaptar a novos lugares e comunidades, de nele tecer outras relações rizomáticas com velhos e novos hábitos³³. A meu ver, as protagonistas são desterritorializadas geográfica e mentalmente. Procuram se adaptar a tradições e novos hábitos, buscando se reterritorializar. Assim, confirmei os filmes que representam o cerne desse processo.

32 Conferir nota n.º 3.

33 DELEUZE, 1992, p. 125; HAESBAERT; BRUCE, 2002.

confundindo o nome de 'O Vento Levou'. Eu nunca vi uma colona gorda" porque aquela que trabalha na enxada não é gorda" Ele falou assim "Ah, é mesmo!". Era muito bacana também. Mas era fazendeiro, à quatrocentão de SP. A visão dele, eu entendi isso, ele nunca viu uma mulher negra gorda cozinheira na cozinha. Como a filha da Inezita Barroso, que uma vez nos estávamos num show (não posso dizer o nome que eu adoro a Inezita) a filha dela pequena, a Marta, aí ela tinha um vestido estampado e ela chegou numa exposição, nos estávamos numa exposição de pintura, ela virou e disse assim: "Por que você está com esse vestido?". Eu disse: "Você não gosta do meu vestido?" "Não, esse vestido devia estar na minha mãe". É claro que ela gostou do vestido que eu tinha, estampado, e tudo, e achou bonito e não devia estar comigo, devia estar com a mãe dela. "Mas esse vestido devia estar com a sua mãe por que você acha bonito?" "Você tinha é que ter uma coisa branca, aqui", avental. Ai a Inês diz "Ruth... Adolfo, pelo amor de Deus, venha aqui, a Marta..." Muito bacana, ela. Ai eu falei assim: "Não... eu entendi". A menina via a cozinheira, com o avental, na cozinha; a babá das colegas no colégio, de uniforme, que se usava o uniforme, mesmo, as pessoas. Então ela achou que eu estava ali com o vestido errado, que eu devia ter uma coisa branca ali, que era o avental. Então tem umas coisas, que já está já dentro da imagem, já está marcada. Daí quando eu fui fazer "Candinho", a personagem do Abílio, que escreveu, a personagem chamava Bastiana. Ai eu falei assim: "Abílio, em 'Terra, sempre terra' era Bastiana. Agora em 'Candinho' também?" "Toda negra se chama Bastiana". Ai eu falei assim: "eu me chamo Ruth". "Eh... então escolha o nome que você quiser". Dessas coisas, eu fui aprendendo... Uma espécie de... Eu tenho que entender porque, senão, eu sofria a vida inteira. Você tem que aprender a entender... até o sorriso das pessoas...

Mas como você mesma falou, nos pequenos atos, parece que você acaba desconstruindo esse imaginário social. Como, por exemplo, questionando, né?

Não... e aquela coisa que é do tratamento que o branco dá, que também... Eu não sou respondona. Por sorte eu estava... eu na hora tinha... a resposta. Às vezes eu ficava magoada eu não falava nada, ficava quieta. E assim... John Wayne, (Debbie Reines?), todo mundo chegava pra apresentar filmes aqui e na Vera Cruz. Então tinha almoço, tinha coquetéis. Ai, eu me lembro um dia, não sei com quem que eu

riam de mim. “Magina se você quer ser artista! Num e tem artista negra” Isso não me afetou, engraçado. Não ligava. Não pensei, um dia vai existir. Não pensava muito. Porque eu comecei a ter consciência que eu era uma mulher negra, depois que eu entrei no TEN. Que aí tinha aquelas conferências, aquelas mesas-redondas, e eu comecei a prestar atenção. Antes eu vivi muito no meio dos brancos, muito mais no meio dos brancos que dos negros, sempre vivi. Cresci em Copacabana, na rua Constante Ramos, que é uma das ruas mais nobres de Copacabana. Nós tínhamos uma pequena vila, onde moravam as lavadeiras e os maridos eram jardineiros dos casarios de Copacabana, que recebiam até por mês pelos trabalhos que eles faziam. Então aquela vila era a vila mais alegre. Tenho até saudades daquela vila, porque, tinha festa de São João, quando era carnaval, juntava todo mundo e fazia um bloco de rua, todo mundo. “Vou fantasiado disso, daquilo” um ano foi baiana, no outro era pirata. Então aquela coisa de todo mundo ser muito ligado um ao outro. Era uma vizinhança muito alegre, muito unida. E era uma pequena vila na Constante Ramos.

26. SML. No período atual você vê diferenças no que as jovens atrizes e atrizes negras podem enfrentar para conquistar seu lugar no mercado de trabalho? A consciência racial de nossa época é diferente, então facilita mais as coisas?

R. Eu penso o seguinte: a dificuldade é a mesma de antes, é o que eu digo, é problema de autor. O autor escreve, o diretor aceita, o produtor aceita ou não. Então é isso, se o autor escreve e o diretor aceita, é outra coisa. Quem nos temos? Autores brancos, temos diretores, produtores, todos brancos. Todo mundo. A visão deles. Eu imagino, por exemplo, uma vez que quando eu fui fazer “Terra é sempre terra”, na Vera Cruz, o primeiro filme que eu fiz na Vera Cruz, o Abílio Pereira de Almeida, que era o autor, me encontrou eu tinha 45kg, eu era muito magra e compridinha...

27. SML. Quanto você mede?

R. Um e sessenta e um.

28. SML. Sempre pareceu mais alta...

“mas você é quem vai fazer a Bastiana? Você é muito magra!” E eu queria muito trabalhar com o Alberto Cavalcante, que era produtor, a Vera Cruz tava começando. “Meu deus, eu não posso perder essa oportunidade”. Mas ele “não, Abílio, acontece o seguinte: você está

No recorte de estudo, procurei que fosse possível estudar um tipo de exílio, no sentido de que as personagens não poderiam voltar pra casa, que passassem por algum tipo de exclusão social (por gênero, raça, região, geração), fosse de forma evidente, fosse em níveis cruzados de exclusão³⁴. E, finalmente, decidi por filmes, cujo tempo ficcional se desenvolvesse na primeira década do século XXI. *Vida de menina* e *Casa de areia*, quase atendiam, portanto, a esses critérios, exceto por suas narrativas acontecerem, predominantemente, em períodos muito anteriores, no século retrasado e passado.

2.3 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM FILMES BRASILEIROS

No decorrer da pesquisa, cada vez ficou mais evidente para mim que há um divisor de águas quanto à representação do sujeito feminino na cinematografia brasileira antes e depois da retomada – pois, até então, este foi um período em que a representação desse sujeito se fazia, principalmente, em papéis secundários e, muitas vezes, era associado à reificação, a sexo e violência, principalmente nas décadas de 70 e 80; salvo alguns filmes como *A hora da Estrela* (1985) de Suzana Amaral, *Vera* (1986) de Sérgio Toledo ou *Romance da Empregada*, de Bruno Barreto (1988). É interessante observar que a carreira de Ruth de Souza, protagonista de *As filhas do vento*, é exemplar neste sentido. Apesar de ser reconhecida com uma das grandes damas do cinema brasileiro, o seu primeiro trabalho como protagonista no cinema foi exatamente neste filme³⁵.

O Quatrilho (1994) de Fábio Barreto, por exemplo, chega a tratar de relações amorosas, de traição e de amizade, mas numa abordagem cuidadosa e sensível. Aliás, considera-se que, a partir dessa produção, boa parte do público constata a retomada irreversível do cinema brasileiro e a recuperação de sua auto-estima. Nessa cinematografia emergente que se verifica um novo estilo de texto fílmico.

Percebo que, após os anos 90, o público brasileiro, e principalmente o feminino, parece enfadado de assistir cenas de sexo

34 Ver subcapítulos 5.3 e 4.2.9 sobre interseccionalidade.

35 Ver ANEXOS, Entrevista com Ruth de Souza, pergunta 10.

explícito em que se expõe o corpo da mulher e a sua figura de forma subalterna, desrespeitosa e deselegante, para dizer o mínimo.

Apesar dessa tendência ao longo da cinematografia brasileira, é importante lembrar que a figura feminina se sobressaiu no Cinema Novo, por exemplo, de Paulo Cézar Saraceni, com *Porto das caixas* (1962, 1963), ou o de Leon Hirszman em *A falecida* (1965), ou o de David Neves, com *Memória de Helena* (1968, 1969), sendo que mais de dez anos depois, surge o memorável *Xica da Silva* (1976) de Cacá Diegues.

E após o Cinema Novo, surge uma figura muito importante na cinematografia brasileira, a cineasta Ana Carolina, nos anos 70, com uma série de filmes que não só recolocam a figura feminina no centro da narrativa fílmica, como também instauram um olhar diferenciado e uma outra estética. Ana Carolina estende seu nome no cinema de assinatura com a trilogia *Mar de Rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987)³⁶. Os três filmes abordam explicitamente a condição feminina.

Lembro que, nesse período, os estudos feministas intensificavam as discussões sobre *women's cinema* na Inglaterra e nos Estados Unidos. Mas insisto: não quero dizer com isso que foi a partir do cinema da retomada que se fez filmes no Brasil sobre mulheres e suas questões inerentes. Na verdade, elas se intensificaram, como já demonstrado. A produção de Ana Carolina, sem dúvida, mostra um precedente riquíssimo, com a sua trilogia. E, no que se refere à preocupação de conhecer o Brasil, sua psicologia, suas geografias físicas e mentais, o cinema marginal e o cinema novo estão como palimpsesto no delineamento do perfil do cinema brasileiro do século XXI.

Na safra atual do cinema brasileiro, mesmo em filmes como *Cidade Baixa* (2005), cujas temáticas mesclam sexo, violência, prostituição e romance, há uma proposta bastante diferenciada em relação àquelas de outrora; a figura da jovem prostituta, neste filme, por exemplo, é singularizada para representar o perfil circunstancial de outros jovens que estão iniciando a sua vida adulta. Quem quiser, eventualmente, fazer uma leitura mais atenta sobre essas temáticas no filme, precisa levar em consideração a proposta do diretor, a história do triângulo amoroso juvenil e seu contexto específico – a vida de jovens

R. Ah, operetas, operetas, até 50, mais ou menos tinha operetas, depois que pararam. Operetas eram a coisa mais popular que a opera, no caso. A opereta é mais alegre, né? Num tem drama.

20. SML. Meu avô também gosta muito ele dizia que ia, que adorava Ópera, na época ele assistiu algumas, adorava Beniamino Gigli...

R. Beniamino Gigli, famoso, ele veio aqui...

21. SML. Você assistiu?

R. Assisti, porque... Nessa época eu devia ter o quê? Dez ou oito anos... mais ou menos quando eu vim do interior... isso na época de 30 pra 40. 38, foi antes da guerra... depois que começou o problema de vir pessoas aqui. A guerra estourou em 39... eu já contei a minha idade!

22. SML. Pode deixar que ninguém vai fazer contas...

R. Eu já briguei com a menina da Caras, porque ela perguntava “Que idade que você tem?” Se eu dissesse pra você a idade que eu tenha e eu ficasse mais jovem, eu saía gritando [a idade] pela cidade. “Não, mas você tem que me dizer isso, se não meu chefe vai brigar comigo” “Diz pro seu chefe que é falta de educação perguntar pela idade das pessoas”! (risos)

23. SML. Considerando toda essa vivência e o seu testemunho de vida, como você preencheria, essa pequena lacuna que existe na história ficcional?

R. Eu acho 'Filhas do Vento' tão parecida com a minha própria vida, realmente eu acho muita coisa ali...

24. SML. Como você preencheria essa lacuna ficcional sobre a vida de Cida depois que saiu de casa para fazer sua vida profissional no Rio?

R. Eu num sei o quê ela fez quando ela chegou, não posso imaginar o quê ela teria feito. Teria trabalhado e estudado? E procurado uma oportunidade de fazer televisão.

25. SML. Você entenderia que, para uma mulher negra, se tornar atriz naquela época...

R. Isso eu tiro muito da minha própria experiência, por exemplo, quando eu dizia que eu queria ser atriz, ninguém acreditava em mim,

36 Apesar de tratarem de personagens em cronologias diferentes. Enquanto *Mar de Rosas* mergulha na infância, *Das Tripas Coração* dissecou a adolescência e *Sonho de Valsa* saboreia os prazeres da maturidade.

16. SML. Em 'As Filhas do Vento', Cida sai de casa para ser atriz, sendo que a mãe das personagens também deixa a família e vai ser artista de circo. Há uma lacuna no filme que opta por não contar o processo de formação da atriz desse tempo. Você também precisou sair de casa por falta de apoio na sua escolha de ser atriz? Qual(is) sonho(s) a impeliu(ram) nesta busca?

R. Primeiro, minha mãe, era bem adiantada. Hoje, me lembrando bem, ela tava muito pra frente da época. Ela gostava muito de música. Então ela era lavadeira e cantava muito passando roupa. E tinha, naquela época, o Teatro Municipal, transmitia, pelo rádio, que era época de sucesso, era o quê a televisão é hoje. Então eles transmitiam opera. E ela gostava muitíssimo. E ela ouvia a opera no rádio e me contava as histórias. E ela gostava muito de opereta. E ela me levava sempre. Ninguém nunca ligou, mas ela sempre me levou pra assistir. E eu tinha paixão. A primeira vez que eu vi uma opera, eu não sei como ela conseguiu entrada, foi com algum conhecido dela, eu não sei, do Municipal, eu fiquei na cadeira do homem que puxava a cortina. Foi a primeira vez que eu entrei nos bastidores de um teatro. E assistindo, assim, espiando a mulher, era Cláudia Mussi, depois com a história do Teatro Municipal eu me lembrei que a mulher era Cláudia Mussi, uma grande cantora de opera, italiana, que vinha ao Brasil

17. SML. Então você ficava no mesmo nível?

R. Não.... o palco aqui, o homem da cortina fica assim atrás, você vê pela metade. Ela cantava, cantava, e ela saía, séria. E eu “por que essa mulher tão séria?”. Depois que eu entendi. Ela cantava mas ela tava preocupada com a personagem dela. Me lembro que essa mulher, eu passando, isso até me comove, ela passando por mim, me viu, menina, eu tinha uns onze anos, ela bateu assim na minha cabeça, com carinho. Quer dizer, de um jeito tão estranho, eu aprendi a gostar do teatro, dos bastidores, acho que por essas fantasias, por essas coisas bonitas que eu nunca tinha visto.

18. SML. Que ano que foi isso?

R. Se eu contar o ano eu vou contar a minha idade, que eu não quero contar...

19. SML. Ah, diz pra gente, mais ou menos, onde tinha essas operetas!

de 20 anos, pobres, por vezes marginalizados, que vivem no recôncavo baiano, que frequentam o bairro chamado Cidade Baixa³⁷ – antes de aproximá-lo das produções fílmicas dos remanescentes³⁸ da década de 70 e 80. Além disso, mesmo as produções de uma linha neorrealista sobre violência urbana contemporânea, têm recebido críticas acadêmicas contundentes sobre o risco de se glamourizá-la³⁹.

Parte dessa nova geração de filmes contém alguns aspectos de uma estética “neorrealista” em razão de privilegiarem certos detalhes na sua construção correlacionados ao neorealismo italiano de Vittorio de Sica, Paolo Pasolini, Lucchino Visconti. Aspectos tais como: a seleção de não atores, ou atores estreantes, para representarem personagens e protagonistas (*Cidade de Deus* ; *O céu de Suely*; *Madame Satã*; *Cinema, aspirina e urubus*, *O invasor*). Muitas tomadas externas e locação natural (*Amarelo manga*, *As filhas do vento*, *A festa da menina morta*, *Abril despedaçado*). Também filmagem eventual em 16mm (cujo uso conota, à primeira vista, ser um filme experimental ou documentário, isto é, como se sua utilização significasse um comprometimento maior com o “real”). Algumas vezes, aproveitam desse recurso para conterem um estilo documentário dentro do ficcional; e por apresentarem planos longos, muito close e super close. Essa nova geração parece dirigir mais o seu olhar para os grupos sociais desconsiderados na chamada História oficial. É interessante notar que Joel Zito Araújo possui um histórico de documentários, *As filhas do vento* (2005) é o seu primeiro filme ficcional e Karim também começou

37 Para uma leitura expandida e crítica, ver: LIMA; PARIS, 2009.

38 Utilizo o termo remanescentes para me referir aos cineastas que dirigiram filmes influenciados pela estética do Cinema Novo e do Cinema Marginal e depois continuaram produzindo cinema no período da retomada: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Arnaldo Jabor, Nelson Pereira dos Santos, etc. Retomada indica um novo período na estética do cinema brasileiro (Conferir explicação no capítulo 2, “Da escolha dos filmes – filhos da retomada?”, p. 27).

39 O termo “glamourização da violência” é conceituado pela professora Ivana Bentes (2007) que possui uma pesquisa sobre a violência no cinema brasileiro contemporâneo, e denomina o assunto como “Cosmética da Fome”. Ela trabalha diversos filmes que analisam a miséria, a fome e a violência entremeados por um certo orgulho, fascínio e terror. “Filmes que quase nunca se pretendem “explicativos” de qualquer contexto, não se arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam como “espelho” e “constatação” de um estado de coisas. Demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e videoclipe, um “novo-realismo” latino-americano que englobaria filmes que iriam de *Amores Perros* a *O Invasor*, trabalhando, nos dois casos, com a ironia e o humor negro diante da ruína das metrópoles periféricas. Um cinema ácido que se distingue do mero gozo espetacular da violência, como acontece frequentemente em *Cidade de Deus*. Na verdade, estamos diante de propostas e narrativas bem distintas que devem ser analisadas na sua singularidade” (BENTES, 2007).

fazendo um documentário. Ele comenta que *Viajo porque preciso, volto porque te amo* “informou” *O Céu de Suely* (2006) Aïnouz⁴⁰ com a documentação que fez, a partir de pesquisas, fotografias e uma viagem ao sertão, em 1999, e o material serviu para um documentário⁴¹. Ambos trazem elementos desse gênero para a ficção, oxigenando os dramas ficcionais, jogando com os conceitos de falso e verdadeiro, ficção e fato.⁴²

Assim, nos primeiros cinco anos de retomada, aqueles tipos de cenas fortes de sexo e violência, muitas vezes associadas à figura feminina foram, se não eliminadas, muito reduzidas ao longo da produção cinematográfica nacional, principalmente nos primeiros 10 anos. O grande público começou a frequentar mais as salas de exibição e aumentar sua exigência com referência ao estilo das produções hollywoodianas. Até chegarmos ao estilo de filmes brasileiros, cujo argumento aborda claramente o universo feminino, como *Carlota Joaquina* (1995), ou *Desmundo* (2003) de Alain Fresnot, que misturam dados não-ficcionais e ficção, colocam papéis femininos no foco da narrativa e concedem espaço para interpretar, a seu modo, lacunas da História sobre a participação das mulheres na vida social, eventualmente política, e os costumes de sua vida privada.

Enfim, nesse contexto, esses aspectos estilísticos que apresentam os acontecimentos por um olhar feminino foram decisivos para que eu escolhesse *As filhas do vento* (2005) e *O céu de Suely* (2006) para serem os meus objetos de estudo.

negra, pro ator negro, se você analisar bem, a criança negra. Agora aparece uma ceninha aqui, outra ali, que tá melhorando. Mas o menino pobre era sempre trombadinha. O homem negro bonito é sempre segurança ou motorista. E a cabeça das pessoas tá tão acostumada, que, por exemplo, quando eu fui fazer uma novela que eu era pianista., o Herval disse “olha, Ruth, treina bastante que você vai fazer uma pianista”. Fiquei toda feliz, contente, né. Ai virou uma atriz “Não, mas por que você não dá pra Fulana que [incompreensível]?” Na reunião de atores! Eu engoli três vezes. O Herval ficou sem graça, ele tava sentado ali em cima da mesa, ficou sem jeito. Ele me defendia muito, no caso, porque ele também já foi ator e ele sabe da dificuldade que tinha do ator antes. E ai aquela coisa de quando conhece você, já te defende, o diretor defende teu trabalho. Uma vez, também, quando começou nova iluminação, na TV Globo. Eu estava fazendo uma cena com a Eva Todor. A figura da Eva Todor fazia assim e a minha, shhh, sumia. Eu falei “quê que tá acontecendo?” Eu falei “Herval, porque que eu tô sumindo?” Eu perguntei pros meninos “mudou de lente?”. Eu sempre tomei conta, por causa da imagem. “Você mudou de lente?” “Não, não mudei a menor coisa”. Foram almoçar e eu fiquei dentro do estúdio espiando, vendo o quê que era. Ai eu descobri que na cena que eu estava, a parede era marrom. E a Eva era loira. Então a fotografia marrom, e ela loira, destacava. E eu marrom, com o marrom da parede, sumia. “Herval, por que eu estou tão preta?” “Ué, você, é, né?” daí ele foi ver, falou com o iluminador. Era eu e Cléa Simões. Tinham que botar os refletores antigos, que clareava mais. Tinha um cuidado que hoje, eu não conheço mais ninguém lá dentro. A gente não pode falar. Tem uns lá que não quer nem me ouvir.

14. SML. E não há muito acesso a escritores?

R. Escritores, muito difícil Antigamente não. Quando era na época do Boni, a gente entrava na sala dele pra algum assunto que precisasse, ele ainda recebia. Hoje você não sabe quem tá lá

15. SML. Então você acha que seria necessário espaço para autoras?

R. Autor, ele separa em todas as novelas, em caso de novelas. “Fulana de tal, passa esse papel pra Fulana de tal” Ou então, uma atriz negra e um ator negro. Se não tiver rubrica, num tem trabalho.

40 Ver ANEXOS, Entrevista a Karim Aïnouz, questão 18.

41 “Se os filmes costumam partir de roteiros para encontrar as imagens, “Viajo Porque Preciso...” fez o caminho inverso: quase todo o material visto na tela foi captado anos antes de o projeto cinematográfico tomar corpo, quando Karim e Marcelo viajaram pelo sertão cearense. O primeiro resultado foi um livro com fotos, colagens e objetos; o segundo, um média-metragem chamado “Sertão de Acrílico Azul Piscina” (2004). FOLHA.COM, 2010. Parece que o terceiro foi, portanto, *O céu de Suely* e, recentemente, *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

42 Desenvolvo a temática nos subcapítulos *O Céu de Suely* e *As filhas do vento*.

atriz, como diz o Faustão. “Você também vai virar atriz?” Ninguém vira. Eu acho, na minha opinião, ninguém vira atriz. Então eu acho que é muito difícil porque nos não temos atores que escrevam pra atriz negra.

11. SML. E pra mulher em geral?

R. Pra mulher tem. Tem dependendo das estrelas que eles escolhem, tem, escrevem diretamente pra ela.

12. SML. Que questões você acha que deveriam ser comentadas, que os diretores deveriam ter sensibilidade pra mulher negra?

R. Não tem muito interesse, eles fazem, por exemplo...

13. SML. Mas você teria sugestão de uma temática?

R. Quem me dera que eu pudesse ter uma sugestão e eles me ouvissem! Me lembro que uma vez um produtor de uma novela, nos estávamos fazendo uma novela que tinha um desfile. Então eu entrei na sala de figuração, era tanta gente loira, mas muita loira, não tinha um negro, um mulato, não tinha nada. Eu disse: “escuta, mas que cena que vai acontecer com tanta gente loira?” “Não, é um desfile”. “Mas por que não tem nenhum mulato bonito, uma mulher negra bonita também no meio, pra assistir o desfile?” “Olha, é porque nos estamos fazendo a realidade” “Mas realidade em novela, já teve homem que saia formiga do nariz, já teve mulher que explodiu, já teve um homem que virou lobisomem” ele, sem graça, que depois não disse nada. Dias depois apareceu um casal numa cena em que eu saia de um shopping, porque tinha ido fazer compra, então botaram figuração, pra sair do shopping e tal. Acho que foi até no Leblon. Daí saiu todo mundo, fazendo num sei o quê. Daí eu disse “escuta, negro não compra nada?”. Daí eu comecei a implicar. Eu impliquei muito com ele. Mas assim... sabe? Com esse Herval, que é maravilhoso, que é grande e que me ouvia muito, um diretor maravilhoso que eu gostei muito de trabalhar com ele, o Herval Rossano. Então a gente tem que cobrando devagarinho, porque você não pode arriscar a perder o emprego. Você não pode ser muito reclamão, senão você não é convidado mais. Sabe, tem um certo jeito, um jeitinho de dizer as coisas sem... Eu me lembro que uma vez, eu falei assim pra uma menina, que a gente ia entrar em cena: “Que lindo que é o seu vestido!” daí a outra disse: “Quê você tá reclamando, aí, Ruth de Souza?”. Eu não tava reclamando. Eu não sei explicar, não sei se tô respondendo o quê você perguntou. A dificuldade de bom papel pra atriz

2.4 CHICK FLICKS, MELODRAMA E CINEMA DE MULHERES NO CINEMA DA RETOMADA.

Não importa, nesta tese, se os textos visuais escolhidos como objeto da pesquisa foram dirigidos e roteirizados por homem ou por mulher. Também não influenciou na escolha se este cinema, que representa o universo feminino, seria ou não um cinema de/para mulheres (ou talvez o que pudesse corresponder ao termo *women's cinema* anglo-americano, um termo que me parece complicado de traduzir literalmente para o português do Brasil e para a cultura brasileira). Pois esta análise foca nos elementos da narrativa e da linguagem cinematográfica: a diegese, o discurso, a relação das protagonistas com outros personagens, a montagem e o enquadramento imagético, a estética. Evidentemente, na narrativa de cada filme há um posicionamento político imbuído e embutido. A semântica da narrativa é inseparável daqueles elementos, logo, o ponto de vista narrativo, por exemplo, também traduz uma visão de mundo.

Contudo, tão importante quanto a narrativa, é a leitura que dela se faz e quem a faz. Seu posicionamento é o diferencial da análise. Nesta, as minhas leituras críticas são embasadas em teorias e conceituações feministas elaboradas por Susan Bordo, Judith Butler, Elizabeth Grosz, Donna Haraway, Teresa de Lauretis que, sem ignorar as conquistas femininas, problematizam-nas, focam a representação, as diversas tecnologias de gênero (a mídia, a arte, o universo cibernético, o cinema), a produção e a leitura de textos culturais. Questionam tanto o conservadorismo ideológico quanto rotulações de comportamentos de gênero. Esse é o posicionamento que procurei adotar aqui.

Não classifico os filmes como um “cinema de mulheres” ou o que poderia ser um cinema de “olhar feminino” no Brasil. Provavelmente isso remeteria a toda a discussão de Mulvey (2009a, 2009b) sobre a espetatorialidade e o olhar de aspecto masculino no cinema, de um ponto de vista predominantemente psicanalítico, cujo desdobramento desviaria do problema da tese.

O termo de língua inglesa “*women's cinema*”, poderia ser traduzido literalmente como “cinema de mulheres”. Mas, no Brasil da retomada, isso teria correspondência? Acredito que não. Todavia, ao procurar por um denominador comum, encontrei o termo *chick flicks*. No entanto, este termo, em vez de especificar, parece generalizar o que considera cinema de mulheres, fazendo uma grande mistura, ou

hodgepodge, por conter uma gama de variedades de dramas num mesmo universo.

Samantha Cook (2006), em *The Roudge Guide to Chick Flicks*⁴³, define *chick flicks* pelo que parece ser, afinal, um melodrama.

O chick flick possui muitos aspectos. Obviamente, há alguns elementos constantes. Seja uma fábula, seja um filme de doença terminal, um musical ou um drama de época, um *chick flick* incluirá os seguintes ingredientes combinados: união feminina; crises de família e de amizades; mães e filhas; mulheres fortes, sacrifícios, doença, amor e perda. Sobretudo, o *chick flick* trará emoções – sentimentos – para a grande tela.⁴⁴

Cook (2006) analisa os filmes e suas respectivas heroínas, elege um rol das frases mais famosas que elas dizem e das músicas correspondentes aos seus dramas. Numa lista de mais de 50 filmes, há os antigos *Brief Encounter* (1945) de David Lean, Reino Unido, *Doutor Jivago* (1965), também de Lean, Reino Unido, *Gone with the Wind* (1940) de Victor Fleming, EUA, misturados a outros contemporâneos de temáticas, gêneros e origens bastante diferentes. Dentre eles: *The aple* (1998), de Samira Makhmalbaf, Irã; *Run, Lola, run* (1998), Tom Tykwer, Alemanha; *O exterminador do futuro* (1984) James Cameron; *Legalmente Loura* (2001), Robert Luketic, EUA e *O diário de Bridget Jones* (2001) de Sharon Maguire, Grã Bretanha e França.

Ela considera que o estilo melodrama tem se modificado com o tempo. De fato, este também é o parecer de Ismail Xavier (2003). Em *A experiência do cinema*⁴⁵, ele faz uma diacronia do estilo, desde a literatura da Revolução Francesa, para focar sua análise nas telenovelas do Brasil hodierno. Discute, especialmente, atualizações da matriz melodramática na dramaturgia de Gilberto Braga, com *Anos Dourados* e *Anos Rebeldes*. Xavier (2003) observa que durante o século XIX o melodrama estimulou o surgimento do cinema e posteriormente a televisão, na predominância de maniqueísmos, sentimentalismos e moralismos, o que é recorrente na maioria dos filmes eleitos por

43 COOK, 2006.

44 “The chick flick comes in many guises. There are of course, constants. Be it a fairy-tale fantasy or a terminal illness movie, a musical or a costume drama, a chick flick will include, in some combination, the following ingredients: female bonding; friendship and family crises; motheres and daughters; strong women; sacrifice, sickness, love and loss. Above all, a chick flick will bring emotion – feelings – to the fore.” (COOK, 2006, p.7, tradução nossa).

45 XAVIER, 2003.

8. SML. Você acredita que os métodos aplicados na formulação dos trabalhos do TEN (por exemplo, adaptação de peças de grandes autores para serem protagonizadas por atores e atrizes negros) ainda teriam possibilidade de uso na sociedade brasileira contemporânea?

R. Se o teatro de negros existisse até hoje?

9. SML. Isso.

R. O TEN, nós fizemos. Nós fizemos o “Orfeu” negro. No TEN nós começamos com as peças de Eugene O'Neill, que foi “O imperador Jones” e depois, “Todos os filhos de Deus têm asas”, de O'Neill também, depois “(???) o projeto sonhador(???)”, de O'Neill também. Depois, aí, fizemos um ato de Orfeu, de Otelo, de Shakespeare. E, depois, quando [incompreensível] veio ao Rio, ao Brasil, resolvemos fazer, às pressa, correndo, não tinha nem dinheiro para montar, nem dinheiro pra cenário, que fizemos, então, o Calígula, que eu fiz a Desdêmona, que é aquela foto que eu tenho ali. Então ele ficou encantado. E aí eu me lembro que nos não tínhamos dinheiro pra montagem. Então o Santa Rosa, que foi um dos grandes cenógrafos brasileiros, nesse quadro aqui. Ele avisou todo mundo que ia participar da cena do Calígula, que trouxesse uma dúzia de alfinetes de fralda e um lençol de casa, cada um. Ele armou as togas, que pareciam meio africanas, meio romanas, ficou lindo o cenário. Ficou toda preta, os negros todos com aquelas togas brancas, ficou lindíssimo o espetáculo. Eu fiz uma cena só, um ato só. Então nós não fizemos o Orfeu, não. Não fomos nós quem fizemos o Orfeu

10. SML. Com mais de 50 anos de atividade profissional, como você avalia a representação das mulheres e do mundo feminino no cinema e na TV?

R. Eu digo o seguinte: a mulher negra, raramente, tem a oportunidade de ter um longo papel. Acho que eu sou a única que fiz o “Cabana do pai Tomás”, que meu papel foi dividido ainda. Que eu tenho medo que aconteça agora com a Tais, que o papel dela tá diminuindo. Eu tô desconfiada que está acontecendo a mesma coisa. Porque deram pra ela o papel errado. Ela não tem o tipo para aquele personagem, enfim. Então eu acho que a dificuldade que nos temos, por exemplo, tem outra atriz aí que começou, que já fez dois papeis, ganhou prêmio de revelação de artista. Ela não é atriz, ela é uma modelo, bonita. muito bonita e rebelante. Ser atriz e ser modelo, é uma coisa. Ninguém vira

morros, era de crime de paixão, ou de briga de namorados e o malandro era porque ele era cheio de ginga e fazia samba, e gostava de musica. “Fulano é um malandro!” Mas era...

(homem: era um estilo)

Era um estilo dele, quer dizer, era, puro. Me lembro que uma vez eu vim com uns amigos de SP, que eu já estava em SP, e nos fomos na mangueira, na casa de uma família toda que fazia musica. Família Nélio, nunca esqueci. E aí, nos chegamos, fomos muito bem recebidos, lá na mangueira. Aí, de repente, eu falei “Senhora, eu trouxe meus amigos aqui pra conhecerem um morro carioca, não sei o quê” “Então pera aí, vamos fazer uma batucada” Chegou à janela, e na janela estava escurecendo, tava iluminando já a cidade, escurecendo. Da janela dava pra ver lá em baixo iluminado. E chegou à janela e apitou “Ti ti ti ti” E se escutou “Pum bum” De todos os lados, vieram, pra fazer uma batucada, com pandeiro, tambor e tudo, era muito bonito. Uma coisa assim que nunca mostraram assim num filme. Nunca mostraram.

6. SML. Há uma produção artística considerável que privilegie a memória da cultura afro brasileira?

R. Olha... eu não posso dizer, pelo seguinte, tem tantas historias que poderiam ser feitas em relação à historia do negro, nossa historia, que aí é aquela coisa: não tem. eu fico muito interessada em fazer. Por exemplo você não pode imaginar a minha alegria em fazer 'Filhas do Vento', porque é uma historia que podia ser chinesa, podia ser japonesa, podia ser de qualquer raça. Uma historia humana. E com o elenco todo negro, como foi o quê o Joel fez. Foi um trabalho na minha carreira que deu muita alegria de fazer. Então... historias sobre os... Tem também o “também somos irmãos”, do Burle, que há muitos anos, eu tenho inclusive uma copia em DVD, que já falava do problema racial. Em 47. Com o Grande Otelo e Agnaldo Camargo, que era do Teatro Experimental do Negro (TEN), que era um grande ator. Ele era um advogado e o Otelo era um malandrinho do morro. E eu tive, a primeira vez que eu entrei num filme, que eu fiz uma participação. Tem muito poucos. Tinha “O moleque Tião”, também.

7. SML. Atualmente, você acha que está melhor? Estão privilegiando a memória afro, africana?

R. Não acho, não.

Samantha Cook (2006). Parte da definição de Ismail Xavier (2003) sobre o melodrama é a seguinte:

Ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical. Essa terceira via da fabulação traria, portanto, as reduções de quem não suporta ambiguidades nem a carga de ironia contida na experiência social, alguém que demanda proteção ou precisa de uma fantasia de inocência diante de qualquer mau resultado. Associado a um maniqueísmo adolescente, o melodrama desenha-se, nesse esquema, como o vértice desvalorizado do triângulo, sendo, no entanto, a modalidade mais popular na ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras.⁴⁶

Não prezo pela classificação, mas se fosse extremamente necessária, eu concluiria que a ampla definição de *chick flicks* de Cook não parece corresponder ao conjunto de filmes brasileiros da retomada, cuja centralidade narrativa é sobre mulheres, e em geral, cabem na categoria de drama. Nem todos parecem ser do gênero melodramático. Para o *chick flicks*, o melodrama parece ter transformado em sutis, as diferenças entre o neorealismo, o drama, o melodrama. Assim, acredito que *As filhas* podem estar contidas na classificação *chick flick*. No Brasil, o filme é um melodrama. Inclusive o diretor Joel Zito Araújo, em entrevista, o admite como tal.⁴⁷ Mas não é o caso de *O céu de Suely* (2006), que parece conter em si mais das características que considereei serem neorealistas⁴⁸. Ambos só entrariam na classificação americana, porque o conjunto de filmes que o conceito de *chick flick* abarca tem uma tendência universalizadora de gêneros, estilos, estéticas e temáticas.

Mas como ficaria a tradução cultural dos termos “*woman's films*” ou “*woman cinema*” e o “*feminist film studies*”? Como pensar a semântica dos termos traduzidos: filmes de mulher, cinema de mulher, estudos de filmes feministas? Um filme precisaria ser considerado feminista pelo feminismo acadêmico? Esses termos classificatórios só são interessantes para ajudar nos questionamentos teóricos e nas suas próprias desconstruções, sobretudo, para serem localizados como um

46 XAVIER, Op. cit., p. 67.

47 Cf. Entrevista a Joel Zito Araújo, questão 12.

48 Rever consideração sobre o termo no subcapítulo 2.3, A representação feminina em filmes brasileiros, p. 33.

ponto, de onde se deve “escapar”, mas escapar de significados que se quer encerrar, engarrafar. Se for assim, qualquer tradução literal servirá.

De acordo com Lauretis (2007, p.29), perguntar qual forma, qual estilística ou qual temática aponta a presença feminina atrás da câmera ou para um cinema de mulheres é o mesmo que cair na armadilha da universalização. Ela ironiza que há o risco de se reproduzir o termo apenas para assegurar que há uma linguagem específica ou um “cinema de mulheres” – como se uma definição da arte, servisse para se mostrar um *tributo que a mulher paga à sociedade*. Ao contrário, isso pode legitimar *agendas escondidas de uma cultura que nós mal podemos, mas precisamos mudar*⁴⁹.

Não obstante, ao mesmo tempo em que não quer rotular formas, a autora apresenta caminhos para se identificar esse cinema sobre mulheres – perfil que elegi para a análise. Lauretis (2007) afirma que esse perfil de “cinema de mulheres” (ou, talvez, “cinema feminino”, porque não está ligado à sexualidade, mas a aspectos do gênero feminino) está contido na pré-estética, que já é plena de estética.

Ela começa a falar do filme de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman* (1975), uma narrativa sobre a rotina das atividades diárias de uma dona de casa belga, de meia idade, de classe média, para mostrar que há mais estética na pré-estética de um filme do que sua aestetização. Entendo que o que Lauretis (2007) quer dizer com a “pré-estética” esteja naquilo que pré-existe fora da ficção, fora do ambiente narrativo, antes, que está previsível na vida comum e nos afazeres cotidianos que, às vezes, são mecânicos. Tentando exemplificar, a autora comenta que o suspense da narrativa de Akerman⁵⁰ é produzido

Pelos pequenos deslizes na rotina de Jeanne, seus pequenos esquecimentos, e as hesitações durante gestos comuns e “insignificantes” tais como descascar batatas, lavar pratos, ou fazer café – que ela nem vai beber. Todavia, não está lá devido à beleza das suas imagens, à composição harmoniosa de seus enquadramentos, à ausência de campo e contra-campo.⁵¹

49 LAURETIS, 2007, p. 29

50 Lauretis (2007), também exemplifica a existência disso nos filmes *Duas ou três coisas que eu sei dela* (*Two or three things I know about her*) de Godard, (1967), e *Repulsa ao sexo* (*Repulsion*) de Polanski (1965).

51 LAURETIS, 2007, p. 30, tradução nossa

para terminar. Filme que eu tô louca pra ver, porque eu faço três personagens, eu gostei tanto de fazer. Então, quer dizer...

4. SML. Como é o nome do filme?

R. E “A primavera”, é o nome do filme. Ele tá lutando pra conseguir fazer a finalização do filme e não sai. Ate eu escrevi uma carta pro ministro da cultura de SP, o Loyola, esqueci o nome dele agora...

(homem: é o ... Sayad)

Até hoje... eu redigi uma carta, pra ver se dava, num sei como ficou, até hoje ele não me deu uma resposta, acho que ele não resolveu coisa nenhuma. É nada, é pouquíssimo pra terminar o filme. Então o cinema, eu sou apaixonada pelo cinema, a vida inteira. O cinema teve uma influência muito grande pra eu me tornar atriz. Porque eu tinha aquela loucura e admiração pelo cinema americano, as estrelas americanas, as grandes atrizes, aprendi muito com elas observando. Sinceramente, era uma escola. Hoje você não tem uma referência mais...

5. SML. Quais eram as suas referências no cinema?

R. Ah, tinha a Bette Davis, soberba. Tinha a Katharine Hepburn, Garbo, a postura delas. Garbo era moderníssima Em 1900 e trinta e poucos, a gente pega os filmes dela, ela interpretava os filmes com uma modernidade incrível, né. Então, as historias eram muito boas, os textos eram muitos bons. Então, você vê agora só tiroteio, pancadaria. Eu já to cansada também de periferia de filme nacional, que eu também não aguento mais. Porque quando o Lima Barreto, coitadinho, esquecido, que ninguém fala dele mais... do cangaceiro, que fez 'O Cangaceiro', fizeram tantos cangaceiros...

(homem: é verdade)

Até tinha cangaceira pornô. Teve u m filme de cangaceiro pornô. Aí, agora descobriram e, descobriram o nordeste. Então é nordeste, é pobre e seca do nordeste, pobreza do nordeste, gente pobre do nordeste, não sei o quê, não sei o quê. Ai acabou essa fase e entrou a fase da periferia agora. Refilmagem do centro, do “Orfeu” negro, pra fazer bang bang de trafico no morro? Ah, pelo amor de Deus! Acho que o meu querido amigo, o Vinícius de Moraes, está chorando onde ele estiver.

(homem: eu contei pra Léa, antes de ontem,

eu estava em Washington, eu vi a exibição de uma copia do filme, de uma copia restaurada [fim abrupto]) ... que, de um certo modo, foi o Vinícius que escreveu. Era, os crimes que aconteciam nos

R. Camisolinhas de renda, tudo bonitinho. Também tem aquela coisa de bom gosto. Hoje todo mundo diz que lindo [incompreensível] trapos, caros, aquelas roupas caras, parecem um trapo. A moda tá horrível Daí eu fico calada porque “tá velha, tá quadrada, antiga”. Não é o ser antiga. É o mal gosto total. O mal gosto de comportamento, mal gosto de... Inclusive, no nosso trabalho, é duro você... tenho visto cada coisa tão ruim, meu Deus... é a postura, ator que fala com o dedo o tempo todo na cara do outro, é muito... não sei, eu tô muito rabugenta, talvez

3. SML. Ele poderia escolher não colocar o dedo, talvez?

R. Você pode conversar com uma pessoa sem estar dizendo “você sabe aquilo, não sei o quê, não sei o quê?” Parece que tá brigando, não tá brigando, tá... sabe? Repare só. Então a meninada agora, tudo de dedo à riste, impressionante.

(voz de homem, incompreensível no principio, falando sobre o modo das pessoas falarem, com rispidez, atualmente)

Não.... tá de mais. É estupidez isso aí. Eu, por exemplo, se eu tenho celular, eu ponho ele prontinho na bolsa pra uma emergência, pra uma coisa assim. Mas eu nunca uso. E, às vezes, nem sei. Eu troquei agora um antigo por um menor, um melhor, mais moderninho. Eu não sei usar, a Dani que é a minha professora.

(homem: é a professora de informática daqui)

Entra na casa da gente já falando no telefone, eu acho isso falta de educação

(história da entrevistadora)

Mas não, não tem a menor consideração, as pessoas. Três pessoas conversando no meio da calçada. Você quer passar, não pode. Então “dá licença”. Fica com raiva de você. Acho que tem que empurrar, eu acho. É impressionante. Isso é o negocio da educação e do respeito ao próximo. Já vai pra 30 e tantos anos que eu moro aqui no prédio, eu conheço a Vera, que mora muito tempo ali, e a Flávia, que dá bom dia, a gente conversa, a gente bate-papo, fala de cinema, que eu falo que eu não gosto da palavra “retomada” e “chanchada”, que eu acho um desaforo. Porque “retomada”, se nos tivéssemos uma indústria constante, mas não é. Por exemplo, você é um cineasta, faz um filme. A luta que tem pra fazer, pra distribuir outra luta. E isso já vem, o, séculos. Não é agora, que acontece isso, essa dificuldade. Por exemplo, o filme que eu fiz em São Paulo já vai pra três anos e o Carlos não tem dinheiro

Há esses suspenses no filme *O céu de Suely* (2006). O que é revelado ao espectador/a sobre as futuras atitudes de Hermila está mais no suspense de suas ações do que no seu discurso. O que o filme de Akerman constrói, na visão de Lauretis (2007) (e, em parte, é o que procuro encontrar na análise fílmica), é um retrato da experiência feminina, da duração, da percepção, dos eventos, relacionamentos, e silêncios, os quais se fazem sentir *imediatamente e inquestionavelmente verdadeiros*⁵².

Por isso, entendo que a pré-estética parece estar no que é extremamente banal e verossímil, compõe uma atmosfera reconhecível nos trejeitos do ator e no cenário, pelo que espectador/a pode perceber no ambiente (*enviroment*), e reconhecer nas pequenas ações das personagens – aspectos que também procuro observar na minha análise. Segundo Lauretis (2007), este filme de Akerman é pleno de estética nas ações, nos gestos, no corpo e no olhar de mulher que define o espaço de nossa visão. E também a temporalidade, o ritmo da percepção e o horizonte de significados disponíveis para o/a espectador/a – o que ratifica a importância de quem faz a análise e a interpretação das entrelinhas desse tipo de filme, bem como no posicionamento, intrinsecamente político, de quem o faz e o produz.

De onde se conclui que pode não haver uma estética definida que aponte, na retomada, o que é cinema de mulheres, ou *women's cinema*. Mas, decerto, há elementos que, reunidos, podem traçar um perfil relacionado a esse “cinema feminino”, que, a propósito, encontram-se quase sistematicamente no filme de Aïnouz.

2.5 DE ONDAS E IMAGENS

Para terminar o assunto sobre os critérios que me levaram a escolher esses filmes e fazer sua relação com o feminismo, gostaria de esclarecer o uso do termo feminismo aqui mencionado, já que o gênero é a minha categoria de análise, e para lembrar a atualidade dos estudos feministas e as tantas transformações que engendram há décadas. O uso do termo aqui tem o mesmo sentido de feminismo, sobre o qual explica Ana Gabriela Macedo (2006, p. 814), isto é, não como um termo distinto que denota uma realidade linguística e social, mas um termo em “aposição” a outras denominações semelhantes: “Feminismo e pós-modernismo; diferença; diferença sexual; contra-feminismo; contradicção; ciberfeminismo; corpo; imagem”, que traduzem a realidade do feminismo hoje como plural, isto é, há vários feminismos. Mas, como diz Macedo, não um feminismo “global”, pois este termo não dá conta de atender a diferentes “localizações espaço-temporais”.

Por outro lado, importa saber avaliar os avanços e recuos do movimento feminista desde a sua Primeira Vaga, que significou a luta das mulheres pelo direito ao voto e à vida política, enquanto um dos ganhos da sua Segunda Vaga, que importa igualmente reconhecer, é o acesso ao conhecimento, à informação, o saber acumulado das mulheres sobre si próprias (a *ginocrítica* de que nos fala Elaine Showalter)⁵³ e o seu papel como *agentes* na História, na Filosofia, na Literatura, na Ciência, nas Artes, na Política, na Tecnologia, etc. Trata-se, essencialmente, da utilização crítica desse valor *oposicional*, da capacidade de resistência dessa *contradicção*, que o feminismo tem vindo a conquistar, arduamente, hoje como ontem, no seio das sociedades⁵⁴.

1. **R.** Estava contando dessa mesa-redonda que nós fizemos, então tinha esse comentário da dificuldade do negro arranjar emprego porque sempre pedem boa aparência. A boa aparência, o que observei foi o fato de a minha vida inteira, meu trabalho me deu oportunidade de frequentar todas as classes sociais. Desde Roberto Marinho até os Matarazzo, que faziam as produções da Vera Cruz, os jantares. Então eu aprendi, eu observei muita coisa. Nunca fui, nunca me senti humilhada por ser negra. Todo mundo me tratou muito bem. Então tinha aquela coisa, assim, que eu percebi que era educação, postura e comportamento. Se você vai procurar um emprego, qualquer que seja, você sendo branca, azul, rosa ou verde, de minissaia e barriguinha de fora, ninguém aceita. Isso aconteceu agora com a Helô, amiga minha, que trabalha na procuradoria geral. Duas meninas da fia, de linguajar baixo, mal vestidas. Os procuradores não queriam elas na sala deles. Não é a cor. É a postura, o comportamento. Então a coisa que consta hoje, eu tô velhinha, como disse o Sílvio de Abreu, tô velhinha mas não tô esclerosadinha [outra pessoa fala] eu mandei um e-mail pra ele (ah, você tá na internet?) porque ele trabalhou pra mim. Com a Daniele Ornelas me ajudando, porque eu ainda não aprendi essas porqueiras. Bom, aí eu mandei pro Sílvio: aqui é Ruth de Souza, lembra de veredas da salvação? É um tempo que eu não esqueço nunca. Desejei Feliz Natal e Ano-novo. Ele mandou dizer assim: Ruth, eu estou velhinho, mas não estou gagá, não estou esclerosado. Então essa coisa de preconceito, hoje, pela minha experiência, porque eu observo muito, meu trabalho me obriga a observar atitudes. Como é que anda uma mulher quando tá com um sentimento, quando uma mulher feliz anda de outro jeito. Isso tudo o ator tem que aprender pra passar num personagem. Então eu acho que os nossos problemas no Brasil, que tem a maioria, a metade negra, é a educação. A gente tinha que cuidar da educação. Porque com a educação você aprende a ter uma postura, vocês aprende... porque, por exemplo, na década de 50, quando estávamos em SP, era muito chique pra época, a moda mais bonita que aconteceu até hoje, do meu ponto de vista. Elegante mesmo, que usava aquelas novas, aquela saia rodada, era lindo. Então as pessoas se preocupavam em ter a sua roupa da missa, a sua roupa de trabalho, a roupa do dia a dia. Hoje você não sabe mais. Tá todo mundo relaxado, eu acho.

2. **SML.** Mesmo pra dormir também era uma elegância só, o sapatinho, fru-fruzinho....

53 STONE-MEDIATORE, 1981.

54 MACEDO, 2006, p. 815

mulher aberta pro mundo e, foi uma grande... mãe. Então eu realmente sou uma mãezona aqui nessa casa.

(homem: ficou tratando do pai...)

Com ele também, porque eu cuidei do meu pai até o final. Meu pai faleceu há um ano, com 95 anos... Lúcido, lindo, inteiro, maravilhoso

(homem: quantos anos do [incompreensível])

Ah, preferência dele é pela minha irmã. [risos]

33. SML. Então ter (sido selecionada?) foi mera coincidência...

L. [rindo] Herdeira [incompreensível] é na minha irmã! Porque a minha irmã que é mais caseira. A minha irmã é que ficava mais em casa. Porque eu sou filha do primeiro casamento e minha irmã é do segundo. E meu pai era bem claro. Ele é filho de negra com cigano. E Garcia era meu avô, que era um cigano [incompreensível]. E meu pai se orgulhava muito em dizer que era espanhol, que era cigano, que não tinha diferença. Eu ficava [risos] [incompreensível] com o meu pai. E eu sempre fui mais independente. A minha irmã, ela não estudou muito, ela fez só o primário. Eu já estudei um pouquinho, fiz [incompreensível] clássico, eu fiz... essa minha vivência, enquanto atriz. Abriu muito... né? O horizonte, a minha cabeça. Me deu uma cultura geral, uma cultura... de livros. E ele tinha, o meu pai, engraçado, uma certa confiança em mim, como pessoa. Mas tinha um detalhe muito engraçado. Que as pessoas se encontravam com ele, na rua, e muitas vezes eu presente e “Léa! Que barato! Eu vi o seu trabalho, que maravilha! Que trabalho bom! Você viu, Garcia?”. Ele dizia: “Vi, vi, vi. É uma ideia ótima, né? Você conhece minha filha, a Olga, a mulata?” Ele me [incompreensível] [risos]

E eu sou negra, que eu era negra igual à minha mãe. E [incompreensível] “não, eu sou negra igual à tua!” [risos]

Então... mais... e no final da vida, ele ficou comigo.

34. SML. É uma história de redenção também, né?

L. É uma história de redenção também, né? Então papai ficou comigo e [incompreensível]

Nesse sentido, portanto, a afirmação não desconsidera as ondas (vagas) anteriores, isto é, aquela primeira do fim do século XIX, e início do século XX, a segunda, ocorrida entre os anos 60 e 70. Ao contrário, nesta terceira onda, elas são consideradas e valorizadas em suas perspectivas e ideais, por terem sido interessantes e necessárias para as suas determinadas épocas e lugares.

Nas personagens dos filmes, percebo ilustrados tempos de feminismos plurais, novas cartografias do feminino dentro do *mainstream*. Há homens que não sabem o que é e há mulheres que, sem saber, dizem detestar o feminismo, mas acabam tendo atitudes feministas, ainda que sem consciência delas. O posicionamento feminista ao qual me refiro é o que o traduz como uma nova fronteira, uma “consciência nomádica, resistente a discursos e formações hegemônicas sobre gênero e reafirmam as batalhas ganhas pelas mulheres” (MACEDO, 2006, p. 816). Grosso modo, o posicionamento que busca escapar de rótulos de comportamento de gênero. “Feminismo requer uma expansão do eu – uma expansão de empatia, interesse, inteligência, e responsabilidade através das diferenças, histórias, culturas, etnicidades, identidades sexuais, diversidades.” (HOGELAND, 1994, s.p.).

Em suma, ainda que os roteiros dos filmes *As filhas do vento* (2005) e *O céu de Suely* (2006) não tenham sido elaborados com uma consciência teórica e crítica feminista, eles podem ser correlacionados a um tipo de feminismo que procura escapar de rótulos de comportamento de gênero; procura, por exemplo, representar posicionamentos não convencionais do sujeito diante de tabus culturais, familiares e regras socialmente instituídas, que ainda recalcam o feminino, que estão na educação que as mulheres e os homens recebem desde crianças e na formação de sua visão de mundo e sociedade. Essa parece ser uma preocupação dos diretores, acaba interferindo na sua estética, na sua linguagem cinematográfica, no ritmo dos acontecimentos da narrativa e na direção dos atores e atrizes e na liberdade dada a ele/as para atuarem.

ENTREVISTA A RUTH DE SOUZA

3 A DIREÇÃO EM QUE SOPRARAM OS VENTOS

“Onipresença do poder: não porque tenha o privilégio de agrupar tudo sob sua invencível unidade, mas porque se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro.”⁵⁵

3.1 O DESENVOLVIMENTO DA QUESTÃO PRINCIPAL

Há alguma diferença entre as maneiras como as mulheres são representadas no cinema brasileiro depois da retomada? Quais são as questões representativas de seu universo no texto cinematográfico contemporâneo? Como o sujeito feminino tem sido representado em suas relações sociais? Esses sujeitos negociam micro-poderes, aproveitam-se de sua identidade ou seu *status* social (ainda que subalterno) para conseguirem o que precisam ou desejam? Se o fazem, como o fazem? Certamente não será apresentada uma fórmula, mas as teorias apontam caminhos para diversas questões que pretendo explorar no desenvolvimento do trabalho.

Não seria possível, em pouco tempo de elaboração de uma tese, chegar a uma conclusão de como a mulher brasileira tem sido representada no texto cinematográfico desde a retomada. Mas, orientando-me pelas perguntas anteriores, foi possível traçar um perfil dentro de um recorte dos filmes escolhidos.

Assim, reelaboro a pergunta seguinte como o problema da tese: tendo em vista a representação do sujeito feminino e considerando aspectos de gênero, de raça e etnia, como se dá a negociação de poderes e identidades desse sujeito em condição de exclusão social, representado nos filmes *Filhas do Vento*, de Joel Zito Araújo (2004) e *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz?

Para identificar a exclusão social apresentada no problema, e já que os filmes apresentam diferentes modos de dar forma aos

L. É... uma queria um equilíbrio. E o equilíbrio seria Juntar o convívio de cada uma, né. Então... eu acho impossível porque a vida já tinha determinado qual seria o destino de cada uma e... cada uma seguiu seu rumo. Mas, apesar disso tudo, cada uma teria uma oportunidade melhor se tivesse um pouquinho uma da outra. Então, esses desejos – e acho que isso acontece na vida da gente também...

29. SML. A gente mulher...?

L. A gente mulher, a gente ser humano. Quantas vezes a gente se flagra, achando que “se eu tivesse um pouquinho de não sei quem”, ou seja, ter nascido na Cida um pouquinho diferente, teria feito a sua vida de uma forma melhor, ou diferente, ou com mais possibilidades... E as duas chegam a essa conclusão naquele encontro. [incompreensível] de desejos e possibilidades.

30. SML. Você acha isso conciliável, na vida da gente?

L. Olha... eu não sei foi conciliado ou... [incompreensível] que existia entre as duas. Mas reconciliar o quê foi perdido, eu acho muito difícil. Eu acho que... e aquilo foi feito, né? Porque... essa cena seguiu, né? Então eu acho que elas... tiveram, chegaram a um grande encontro de reconciliação entre duas irmãs, entre dois seres humanos, mas jamais irão conciliar a suas vidas. Tanto é que ela depois ela perde a memória e [incompreensível] e a vida continua. Talvez... melhor, né? Mas, cada uma seguindo o seu caminho.

31. SML. Continuar com ações sem limites, né?

L. É, continuar sem limites. Sem limites de tudo.

32. SML. E em quê que você se identificou com essa personagem? O quê há da Léa Garcia na Ju?

L. Eu... por exemplo... na Ju, eu me identifiquei muito na Ju como mãezona. A mãezona é um pouco Léa Garcia. E, também, a Ju é um personagem muito... verdadeiro, né? A Ju num tinha máscaras, a Ju era uma personagem muito aberta. Um personagem realmente que a verdade, as coisas [incompreensível] dela uma forma muito natural, né? E isso fez com que eu me apaixonasse pela Ju logo de entrada. Porque também ela me deu a oportunidade de vivenciar um personagem do interior, entendeu? De uma diversidade muito grande. E fugia também da minha realidade. Talvez fosse mais a fuga, devido à minha condição de atriz. Foi uma mulher negra que lutou para ser atriz, que foi o caso da Cida. A Cida passou pelos mesmos problemas – ou mais – que eu. A Ju me cativou, o personagem da Ju me cativou logo devido... a essas coisas que eu disse agora há pouco. Essa característica de mulher verdadeira e

55 FOUCAULT, 2005, p. 88

afastada da irmã. Ela lançou a irmã ao mundo, né? Apesar de a irmã ter [incompreensível] Eu quero dizer que, ela...

23. SML. Ela não aguentou acabar com ele?

L. Com o Marquinhos? Não.

24. SML. Por quê?

L. Porque ele, ele... na beira do rio, quando cruza a ponte pra pegar as outras crianças, ele viu e então gostou dela, que ela ia ser a mulher da vida dele, que ele queria casar com ela [incompreensível] “mas eu nunca vou casar com você”

25. SML. “a gente não tá bem assim, não tá?” engraçado, quando ela diz isso pro Marquinho...

L. é... “não estamos bem assim porque nunca vou me casar com você”? Porque tem uma grande marca na vida dela, uma grande mazela na vida dela, que foi o afastamento da irmã. Porque ela foi responsável por isso. Porque ele foi inconsequente. Ela o amava, mas ele foi inconsequente.

26. SML. Então ela não teria perdoado ele naquele momento?

L. Não, ela não perdoou o Marquinhos. Ela não perdoou, porque também ela era filha do Marquinhos. Mas quando ela sai na porta da igreja, que ela começa a reclamar “tá vendo o quê ela fez com a minha menina?”

27. SML. A minha menina?

L. Ela ia dizer: “a nossa menina”. E ele vai atrás Lógico que a Dorinha, era filha dele. Dos outros, acham que não, mas a Dorinha era filha dele... entendeu? E Ju não quis perder [incompreensível] poder... e junto ao pai e junto à ela mesma. Agora, o trabalho da Rosa, ela é mais individual. Você vê que a Rosa defende é o poder dela. Ali, na senzala, e a possibilidade de nunca passar pelo que todos os outros escravos passavam. Que depois você viu que até... a Isaura foi pro tronco. Ela morre envenenada, mas sem o tronco.

28. SML. Há um cenário barroco na última sequência, quando as irmãs Ju e Cida tentam se reconciliar e se queixam de seus desejos e de seus limites. Enquanto Ju gostaria de ter o sucesso profissional e financeiro de Cida, esta gostaria de ter a segurança de um amor companheiro e a alegria de uma família unida, privilégios dos quais a irmã Ju desfrutava. Como que você vê nas personagens essa oposição entre esses desejos e limites? Em que você se identificou com a sua personagem?

sentimentos das personagens em situação desprivilegiada, busquei fundamento no conceito de interseccionalidade de Kimberlê Crenshaw (2002) ⁵⁶ e sua metodologia, para identificar exclusões nas relações subjetivas e sociais⁵⁷.

O conceito feminista de interseccionalidade serviu para visualizar os conflitos que levam as personagens a um determinado tipo de exílio, à negociação de suas identidades e ao seu eventual reposicionamento social ou político.

Posicionamento político no sentido mesmo que o feminismo aplica. “O pessoal é político”, de forma que modos de pensar sempre serão diversos e constituídos em múltiplas vozes, às vezes, convergentes, outras vezes contraditórias, mas sempre focalizadas nas lutas e conquistas das mulheres.

A noção de que ‘o pessoal é político’ e a necessidade de compreender o funcionamento das estruturas de poder para ter condições de desafiá-lo são recuperadas na proposição de um feminismo que toma as diferentes experiências e subjetividades das mulheres como o núcleo germinativo da construção de uma sociedade alternativa, sustentada em torno do partilhamento de lutas e preocupações dessa coletividade. As obras de Elisabeth Badinter, por exemplo, e de Donna Haraway, são analisadas na perspectiva de evidenciar o caráter plural do feminismo do novo milênio, cujas proposições celebram um deslocar permanente, o borramento de fronteiras, a implosão de velhos alicerces, evocando a conquista da polifonia e da diferença.⁵⁸

Com essa intenção, procuro compreender o funcionamento de estruturas de poder na narrativa fílmica, utilizando-me do conceito de interseccionalidade, que é um tipo de exclusão resultante de discriminações cruzadas de etnia, religião, raça, gênero, geração, família, trabalho ou cultura. Estudá-las permite perscrutar as relações de

⁵⁶ CRENSHAW, 2002.

⁵⁷ Ver subcapítulos 4.4.9 “Identificando a interseccionalidade.”, p. 119

⁵⁸ GOELLNER; JAEGER, 2007, p. 840

poder institucionais ou privadas, individuais ou coletivas no cerne do conflito. Pela metodologia de Kimberlé Crenshaw (2002), analiso os conflitos que surgem, quando acordos de convivência são rompidos e a intransigência emerge ou os limites da paciência ou da civilidade se esgotam, revelando a hipocrisia, os valores de aparência, que podiam encobrir não apenas tabus, mas também os excessos de uma cultura – ou sua riqueza. Atenta a meandros, verifico como algumas mulheres brasileiras são representadas em suas relações intersubjetivas. Escolho determinadas cenas de tensão, priorizando momentos de conflito, pois que, mesmo em pequenos momentos, são evidentes os embates de micropoderes – e o sentido da circularidade dos poderes, num gesto, numa dança, num tapa, numa inércia, num olhar, numa palavra.

3.2 A NEGOCIAÇÃO DE IDENTIDADES, DE MICROPoderES E O CONFLITO

Além de utilizar da teoria e do método de Kimberlé Crenshaw (2002), para identificar conflitos e discriminações cruzadas⁵⁹, busco me basear em Foucault para identificar estratégias de (micro) poderes e seus movimentos em algumas cenas dos filmes, a fim de entender como se dá a representação da subalternidade⁶⁰ das personagens, sua exclusão social e a representação⁶¹ de suas negociações de poderes, de suas identidades e de como exercem (micro) poderes. Afinal, de acordo com Michel Foucault (2005), o poder está em toda parte, é múltiplo e se move entre seres de diferentes gerações, gênero, *status* sociais...

A presença do conflito implica em negociação, agenciamento e gerenciamento de (micro)poderes. E, de acordo com o filósofo, é nos

59 Teoria e metodologia desenvolvida nos subcapítulos 4.2.9, 4.2.10, 5.3 sobre Interseccionalidades.

60 Subalternidade: na compreensão pós-colonialista de Spivak, o significado de subalternidade deve ser entendido como sociedades consideradas de terceiro mundo e que introjetam e assumem essa perspectiva de seus colonizadores. Nesse sentido, não apenas a cultura popular e as pessoas da classe popular terceiro mundistas são subalternizadas e acostumadas a se olhar assim, mas também as subjetividades podem se constituir política-social e hierarquicamente como subalternos tendo em vista a perspectiva do seu colonizador. Neste trabalho, o gênero é um elemento que deve ser considerado nas questões de subalternidade. (Ver SPIVAK, 2010)

61 Representação: neste trabalho refiro-me à prática representativa da Sétima Arte, mas também das convenções sociais sobre representação de gênero que Ray Chow sugere em Gender and Representation (Chow, 2010).

mulheres que sonhavam, né, o pai. Tinha receio das mulheres que queriam ser atrizes, das mulheres que queriam estar envolvidas com a arte. E a Ju, no caso eu demonstrei isso, apesar de, no final, ela dizia pra Cida “eu queria ter sido como você. Ter meu dinheirinho, minha liberdade”

18. SML. Como que ela conseguiu gerenciar esse poder?

L. Tanto que você vê, ela não se denunciou na hora em que o pai expulsa a Cida, não pela Cida, mas pelo pai. E eu acredito que foi assim. Ela se segura porque ele acredita em mim. Vou estragar mais?

19. SML. Por que você acha isso? Só o pai ou por causa dela também?

L. Por ela também e impulsivamente pelo pai. Ela não queria apagar a imagem dela diante do pai e não queria que o pai tivesse outra decepção, porque com a Cida era mais fácil, sempre supôs que iria embora.

20. SML. Se Zé apagasse essa imagem de Ju de boa filha que era, o que ela perderia?

L. Ela e ele, os dois iam perder. Ela faz isso até que inconscientemente. Não com a consciência, entendeu?

21. SML. Em sua trajetória no cinema e na televisão, você desempenhou diversos papéis, mas gostaria de destacar Rosa de Escrava Isaura e a Ju. Ambas parecem defender um espaço. Como a gente poderia pensar essa história de gerenciar os poderes?

L. A Ju foi... é engraçado. As duas lutaram por reter um poder. A Ju de reter aquele poder junto ao pai. E a Rosa por reter a possibilidade de nunca ir para o tronco. Então duas linhas quase semelhantes. São dois momentos quase semelhantes, mas, não, não são semelhantes. Porque a Ju tem em relação a ela própria sim, mas muito em relação ao pai e a Rosa tem em relação por não passar por aquele vexame de estar num tronco apanhando.

22. SML. Elas estavam pensando em quê?

L. Em reter o poder. A Ju junto ao pai e à família ali, e Rosa o poder de (ficar sem) ir pro tronco. E também por ela própria. E depois, diante, não só dessas possíveis maldades que ela fazia, entre aspas, né, ela não tinha com quem contar. Nem com os homens que ela vivia. A Ju depois teve vários filhos. Teve o Marquinhos que continuou amando-a. Ela era bem marcada por aquilo porque quando ela diz pra ele, na beira do rio, “eu nunca vou casar com você!” porque ela teve... que tomar aquela atitude em relação à ela e em relação ao pai, mas, afastou. Foi

forma, mas a gente sabe que realmente que foi feito na medida mais para a gente. Usando os estereótipos que a gente viu a vida inteira.

16. SML. Sua personagem Ju, em *As filhas do vento*, parece hábil em assegurar sua liberdade de ser e de viver sua sexualidade naquela cidadezinha do interior de Minas. Como você compreendeu a vivência dessa sexualidade e um certo jogo na relação entre, ela e o pai?

L. A Ju ela não tinha a maldade, a maldade não, a vivência e a experiência que caracteriza a mulher urbana. Essa mulher foi confinada, ali, no interior, e a sexualidade da Ju é uma sexualidade instintiva, que não tem conta uma mulher que tem o sexo como uma condenação, como algum pecado. Eu acredito que tenha sido isso, a Ju. Ela é a própria natureza, os animais, uma mulher que se dá Por que é da nossa condição humana termos relações sexuais. E a Ju realmente não tinha o sexo como pecado, eu acredito. E eu vi essa personagem e eu acho que essa personagem era assim. E todos os relacionamentos dela, os filhos todos que ela teve com outros homens, é por acontecimentos normais. Todos os homens dela eram marcantes. Só que, com aquela máscara, né? Marcado, né? Aquele acontecimento marcante. Só que ela não se deu por se dar, por se prostituir, nada disso. Ela não conhecia ainda. O sexo, para ela, não era pecado. Mas ela era uma pessoa religiosa. Independentemente disso tudo, ela está junto à N. Sra. Aparecida pedindo pela volta da irmãzinha, a sobrinha, filha. Ela tá pedindo ali. Ela tá orando. Não deixava de ser mística. Assim ela não deixa de ser mística. São muito religiosas, são muito católicas. Eles pregam uma mistura de catolicismo com as religiões africanas, mas ela é livre de pecado, né? Essa é a nossa função, né? De se dar. Sem pecado, sem maldade, sem fazer do sexo uma aberração, uma coisa menor, né?

17. SML. Um certo jogo na relação entre ela e o pai. Que jogo é esse? Como é que você via aquilo?

L. Eu acho que, quando jovem, ela percebeu perfeitamente que o pai, vindo na irmã, a figura da mãe, a mesma possibilidade de gostar da arte, a habilidade da mãe era poesia e ela televisão e teatro, a mesma possibilidade da Cida ir embora. Então se aproveitou muito dessa predileção do pai por ela. Talvez não seja nem predileção. Ele talvez tivesse mais confiança nela que na Cida. Porque ele deixou de ter confiança na Cida por causa da mãe. Então, quando ele entra no quarto da Cida, ele procura embaixo da cama. Então, tá, tudo bem perto daquilo [trecho incompreensível] “O, pai, que é isso? deixa de história”. A outra já tinha mais medo, era mais receosa. Então ele tinha muito medo das

momentos conflitivos ou negociativos que causas e efeitos, acumulados de outras negociações podem ser evidenciados no que é dito, silenciado, revelado ou ocultado, lembrado ou esquecido, ativo ou inerte⁶².

Considero que, também na representação, os momentos conflitivos podem ser associados ao que ele denomina “correlações de força”⁶³. Ele comenta que a autenticidade de Maquiavel (2005) está em pensar o poder nessas correlações. Ou seja, entendo que, quando Maquiavel (2005) descreve, no *príncipe*, estratégias de domínio e sugere atitudes ao soberano (muitas vezes cínicas ou cruéis em relação ao povo) a fim de que exerça, com êxito, o poder sobre outrem, ele considera os mecanismos de coação, sedução, resistência do outro, os recursos de provocação, tudo para que a vontade do soberano prevaleça. Foucault (2005) afirma que se deve ir para além da personagem para se reconhecer o poder exercido entre os sujeitos, portanto, decodificar quais e como mecanismos de poder significam o sujeito, através de estratégias que estão imanentes a essas correlações de força.

Referindo-se ao que denomina “discursos da verdade” sobre o sexo e o que os discursos instituem sobre o sexo, Foucault (2005) sugere que é preciso inquirir de que forma o poder ocorre, ou seja, em vez de se pesquisar por que esses discursos existem e qual saber instituem sobre o sexo, deve-se antes, pesquisar como esses discursos são possíveis, ou mais que isso:

Como o jogo das relações de poder vem a ser modificado pelo seu próprio exercício – reforço de certos termos, enfraquecimento de outros, efeitos de resistência, contra-investimentos, de tal modo que não houve um tipo de sujeição estável dado uma vez por todas⁶⁴.

Entendo, portanto que, paradoxalmente, sempre haverá um contra-poder (que pode ser o poder em si mesmo, porém deslocado/deslocável de sujeito a sujeito) que exercerá uma resistência que, cedo ou tarde, pode desarticular o que está sendo individual ou coletivamente instituído, reprimido, calcado, disfarçado, maquiado.

62 Ver exemplos no subcapítulo 4.2.10 “Interseccionalidade familiar, de gênero, de raça, profissional e cultural.” 121

63 FOUCAULT, 2005, p. 92.

64 FOUCAULT, 2005, p. 93

Em linhas gerais: ao invés de referir todas as violências infinitesimais que se exercem sobre o sexo, todos os olhares inquietos lançados sobre ele e todas as ocultações com que se oblitera o conhecimento possível do mesmo, à forma única do Grande Poder, trata-se de imergir a produção exuberante dos discursos sobre o sexo no campo das relações de poder, múltiplas e móveis.⁶⁵

O que parece sugerir Foucault é que se deve aprofundar as análises sobre os discursos que empoderam ou desempoderam um sujeito social, durante as correlações de força, nos conflitos, nas negociações de poder, que incluem formas de resistência, ainda que em condição de exclusão, ou de assujeitamento. E é preciso lembrar que

O assujeitamento, em Foucault, também é paradoxal, pois que nos aprisiona a normas, mas traz, em si mesmo, as possibilidades de resistência. Isso porque, para ele, o poder não é uma "forma", mas um conjunto de relações, que além de não ter efeito apenas repressivo, mas também produtivo e constitutivo, sempre está acompanhado da resistência. Foucault (1999b) afirmava que onde não existe possibilidade de resistência não há relações de poder, mas um estado de dominação. Seu conceito de resistência também é diferente daquele da psicanálise, onde não é possível mudar a "Lei", o ideal normativo, o modelo. Para Foucault, o Imaginário, ou a consciência, não é produto apenas das normas, mas também da resistência, pois ninguém consegue adaptar-se completamente a um modelo, sempre há algo que escapa, que resiste. Para as vertentes conservadoras da psicanálise, a Lei está dada e tem a possibilidade de se atualizar. Para Foucault, a Lei está em permanente construção, por pressupor uma relação. Quando a Lei retorna e incide sobre o sujeito,

inteirinho aplaudiu, mas não tive nenhum eco do outro lado. Eles querem que nós sejamos ricas, burguesas, só assim a nossa comunidade se sentir que tem uma representatividade, que tem uma representante lá nas televisões, nos cinemas. Nós, a nossa comunidade negra, eles gostam de se ver retratados como ricos, grã-finos, burgueses, eles não querem saber. E essa mulher, ela não era uma.

14. SML. Você lembra o nome dos dois pesquisadores?

L. Iedo e Amauri

15. SML. Voltando às 'Filhas do Vento', como você construiu sua personagem, qual foi o seu laboratório?

L. Eu tive a sorte de ter um diretor que me deu essa possibilidade de discutir a personagem. Porque tem diretor que não quer discutir o personagem. Ele quer a personagem daquela forma e pronto. E o Joel Zito, ele nos deu essa possibilidade. Tivemos o trabalho de algum tempo de leitura, de conhecimento, de aprofundamento sobre aqueles personagens, inclusive com as meninas, porque nós tivemos um trabalho de leitura próximas como identificação, integração. A Thalma era jovem e a Taís era adulta. Então, se você observar no filme, até no andar, no modo de falar, o Joel fez com que as meninas observassem muito, com que nós observássemos muito as meninas. Foi um trabalho de integração de duas épocas, de dois momentos. E até o Joel cogitou a possibilidade, muitas vezes, de mudar o nosso texto, de aproximar o texto da gente, não, foi, Joel? Não é porque ele tá aqui não que eu vou deixar de falar. Ele nos deu essa oportunidade e essa possibilidade. E isso pro ator é muito bom, pra se estar com um trabalho de confiança. A única coisa no filme que eu não gostei muito foi [o figurino]. Foi o filme que eu fiz que eu mais gostei, que retrata uma família que é estereótipo do negro naquele período. Foi feito um trabalho, veio um roteiro pra gente, que nós trabalhamos aquele roteiro. Foi pedido, aliás, pelo diretor, fazer esse trabalho [de aproximação] do roteiro junto à atriz, à personagem, [adaptar] o texto da personagem junto à atriz e foi principalmente porque nós tínhamos a condição de ter um diretor negro, que sabe das nossas coisas, de onde nós viemos, das nossas vidas, das nossas possibilidades, que teve uma família também, né? Tem cenas que foram libertadas, vividas na família do Joel. E então a gente teve um trabalho, realmente, muito próximo, com o nosso olhar, dirigido para a gente. Apesar de que era uma família que podia ser vivenciada por qualquer raça, pode ser negra ou branca, mas a gente fala assim, de uma certa

Isaura”. Eu digo, meu DEUS, QUE É ISSO? SE AGORA NINGUÉM FAZ ISSO, NAQUELA ÉPOCA, OS RECÉM-CHEGADOS DA ÁFRICA IAM FAZER?” “Oh, Milton, vem cá, você chuta macumba?”; “NÃO”; “então vamos mudar essa cena, vamos”. Aí ele mudou. Aí, na hora que ela chega, que ela vai chutar, a Rosa tava fazendo o ebó [abre mais os olhos, levanta as mãos na altura da cabeça, abaixa a cabeça e de repente levanta a cabeça com as mãos abertas] a Rosa SOLTA UMA GARGALHADA, TO-MA-DA POR UMA POMBA-GIRA [risos] e ela sai correndo [risos]. Então, quero dizer que eu que cheguei pro Milton e disse “olha [aos risos] não pode ser meu querido”. “Léa, é verdade, NÃO PODEMOS FAZER ISSO!”.[risos]

13. SML. Mas eu acho que foi na novela “Marina” (1980), que você era professora de escola, não é?

L. Ah, sim, é verdade. Eu estava naquela época, eu fazia parte do IPCN [Instituto de Pesquisa das Culturas Negras]. Daí chegou meu texto e eu disse “meu Deus, eu não posso falar assim. Eu tenho que falar com o Amauri, eu não posso falar isso” Então vamos trabalhar isso. Era uma visão do Zumbi dos Palmares que não era nossa, era uma visão eurocentrista. E eu não podia admitir de eu ir à televisão e falar isso. Daí eu cheguei com todo o trabalho modificado, pronto, era um monólogo de duas páginas, com a história verdadeira. Cheguei para o Herval Rossano e falei “Herval, isso aqui não vai favorecer a sua novela, isso daqui não vai ficar bom, porque é uma coisa retrógrada, é uma historia contada pelos brancos e que não foi a realidade”. Eu fui falar com a Ana Maria, que era a pesquisadora, e ela concordava. Ela leu e concordou. Eu, sentada, eu decorei aquilo tudo, eu disse aquelas duas páginas pra filha, que estava apaixonada por um rapaz branco, rico, que era estudante de história de uma escola de grandes modelos e a minha filha, lógico, frequentava o colégio porque eu era funcionaria ali. E ela começou um romance com um rapaz da alta sociedade, um rapaz [incompreensível], então eu ia me sentir inferiorizada, sentir a discriminação, então começou nela um processo de inferioridade. Eu digo esse texto pra minha filha, como uma sacudidela, pra ela ter orgulho das suas origens. Que o que se fala do negro, não é verdade. A coisa mais importante que eu quero dizer é que ninguém, do movimento negro, ninguém, nenhum dos nossos componentes mandou uma nota dizendo “que maravilha”. E isso foi uma das coisas mais sérias que foi dita em televisão em relação a negro, da nossa história, pra ver que a filha tinha uma autoestima Você sabe que, pra mim, isso foi muito bom porque quando eu acabei de dizer, o estúdio inteiro aplaudiu, o estúdio

ela já retorna de outro jeito, sob efeito de um deslizamento produzido pela transformação do tempo e das condições de sua instalação primeira. Não seria uma atualização, mas uma reinstalação da Lei. O discurso não constitui um sujeito unilateralmente, mas simultaneamente e, por isso, a mesma norma que aprisiona traz em si a possibilidade de resistir a ela e transformá-la. Essas considerações são importantes para pensar o trabalho, pois ali onde parece não existir nada, além de regra e disciplina, é justamente onde pode estar o maior potencial de resistência. Estudar a relação entre subjetividade e trabalho é estar atento, portanto, não apenas às formas de assujeitamento, mas também às transgressões e às possibilidades de invenção de outros modos de lidar com as normas, quiçá transformando-as.⁶⁶

Para desdobrar isso, faço agora uma analogia com discussões que se ouvem nos congressos sobre gênero, cujos inúmeros discursos apontam as violências simbólicas⁶⁷ em relação ao gênero, à raça, à classe, no ambiente escolar, no profissional, na mídia, mas poucos perscrutam a maneira como isso ocorre, quais mecanismos subliminares permitem ou obliteram tal ou qual exercício de poder; se, além de identificar, é possível, por exemplo, neutralizar ou deslocar o poder no exercício da violência simbólica, ou mesmo, como ocorre o empoderamento ou o desempoderamento social.

Assim, proponho que é possível verificar e problematizar estratégias de (micro)podere exercidas entre os sujeitos nas tramas fílmicas, pela análise de tensões ocorridas entre as personagens da narrativa. Especialmente pela análise das estratégias que reproduzem discriminações contra as personagens mulheres e seu universo,

66 RAMMINGER; NARDI, 2008

67 Esse termo foi denominado por Pierre Bourdieu (2009) com o objetivo de elucidar as relações de dominação que não pressupõem a coerção física que acontece entre as pessoas e entre os grupos sociais. O termo corresponde a um tipo de violência que é exercida em parte com o consentimento de quem a sofre. A raiz da violência simbólica estaria presente nos símbolos e signos culturais, especialmente no reconhecimento tácito da autoridade exercida por certas pessoas e grupos de pessoas. Deste modo, a violência simbólica nem é percebida como violência, mas sim como uma espécie de interdição desenvolvida com base em um respeito que “naturalmente” se exerce de um para outro sujeito.

resultando em alguma forma de exclusão social. Procuro identificar “contra-poderes”, ou seja, as estratégias que reinventam outras formas de poder, de cultura e identidade de maneira afirmativa, por atitudes que vejo como afirmativas das protagonistas e dos diretores, e as vejo como que imbuídas de uma visão contrapontística e feminista de mundo⁶⁸.

Lembro que negociar poder aqui é relacional, e não necessariamente significa que o resultado de uma negociação seja bom para ambas as partes.

É também negociar identidade(s)⁶⁹, o que é parte do processo de sua construção. Significa negociar constantemente valores, (micro) poderes e posições do sujeito sempre em correlação a outro. É considerar que identidade é um conjunto de valores culturais, está em constante processo de ser, não é algo acabado.

Segundo Stuart Hall (2003), as identidades modernas estão sendo fragmentadas e sua concepção deslocada. O pensamento da teoria crítica feminista, importante e elucidativo para este estudo, contribuiu para a compreensão das teorias utilizadas que pensam processos de formação da identidade do sujeito e alguma correlação com seus deslocamentos geográficos e sociais. Foram esclarecedoras também a visão contrapontística de Said (2003) e o conceito de tecnologia de gênero de Lauretis (1987, 1994)⁷⁰, pois perpassam as questões de identidade, de ideologia, de posicionamento político-social (e de deslocamentos de poder (FOUCAULT, 2005).

Procurei entender não somente as concepções contemporâneas sobre a mulher no cinema brasileiro, como também as relações de poder das mulheres entre si. Considero que, também na representação, podem ser identificadas “correlações de força” entre sujeitos, e é preciso ir além da personagem para analisar quais e como mecanismos de poder significam o sujeito⁷¹.

68 Ver subcapítulo 5.3, p.140.

69 Cf HALL, 2003, 95-96.

70 Cf capítulo 3.3

71 Elegi para isso as seguintes cenas: As cenas de conflito escolhidas no filme de Aínoez estão ilustradas em : a) a avó e a neta discutem (Ilustração 18). b) a sogra e a nora se enfrentam (ilustrações 22 a 24). A cena de conflito escolhida no filme de Araújo é a que Pai e filha discutem, Ju observa (Ilustração A).

L. Eu acho que não só ter consciência da cultura negra, mas da política de forma geral, né? Tem que ter uma consciência política enquanto negra e também da política geral, como um todo, para construir um personagem, porque eu sempre fiz meus trabalhos muito voltada para as nossas questões, mesmo que o personagem não tenha nenhuma aplicação com esse nosso discurso, eu sempre fiz com intenção de denunciar. Tanto você pode denunciar com palavras quanto pode denunciar com os olhos e isso várias pessoas tomaram conhecimento. Agora passou uma reprise de uma novela, que foi 'Dona Beija', que tem um momento que a Beija manda chicotear um escravo. Quem fazia o escravo dela principal era o Antônio Pitanga e éramos quatro escravos: o Pitanga, a Juciléia Teles, eu e o Josias Tamon, que deixou há algum tempo a sua profissão de ator, e está trabalhando numa cidade do interior do Rio de Janeiro. E a Beija manda chicoteá-lo, (pro personagem d) a Juciléia, tranquilo, a Beija era o modelito dela, não é? Mas eu não digo nada. Eu fiquei surpresa com o que vi, então com o meu olhar eu mostro pra ela e para os outros que a escrava sentiu. Ela vai chicotear mas aquela escrava não esperava isso dela, tá entendendo? Aí fiquei com o olho cheio d'água. Então você sente a preocupação daquele personagem em relação ao outro escravo negro. Em 'Escrava Isaura' eu tive bastantes reações, apesar de ela aparentemente ser perversa, eu disse uma vez em Cuba que se a Rosa fosse uma personagem da contemporaneidade, ela seria uma mulher de participação intensa dentro do movimento negro, porque como ela não tinha ainda (ferramentas), ela seduzia todo mundo. ELA JAMAIS FOI PRO TRONCO, ela comia todos os homens do local pra não ir pro tronco, não é? Ela tinha grande inveja da Isaura. Não é inveja, ela dizia por que essa mulher que é mais branca tem tudo e a gente não? Ela era UMA REVOLUCIONÁRIA, dentro da visão do autor não, mas na minha é assim porque ela ia contar com quem? Ela tinha que seduzir o patrão, o capataz, os que chegavam, entendeu? Ela só não deu certo na hora do veneno, né? [risos] Que a outra trocou [risos]. Mas não roubava, [risos] não é? [risos] Mas eu acho que em vários momentos, se você perceber, na televisão, o Herval, o Milton Gonçalves, porque quem dirigiu realmente a 'Escrava Isaura' foi o Milton Gonçalves. Porque o Herval Rossano dirigiu só os quinze, vinte primeiros capítulos e o Milton sabia. Tem uma cena em 'Escrava Isaura' que a Rita... que o Gilberto Braga escreveu, que a Rosa vai fazer um despacho pra escrava Isaura. Aí vem a Rita chegando, a Rosa está fazendo o ebó dela, a Rita chega e chuta o ebó e diz “eu não admito que você faça isso com a

Então a minha avó continuou com aquela família quase a vida inteira. Depois ela ficou velinha, eles compraram um apartamento pra ela em Copacabana e eu fui morar com ela em Copacabana em cima do 'Roxy', eu tinha paixão pela vovó. Então, eu não passei por grandes dificuldades. Eu tive experiências de vida, separei, tive dificuldades. Depois que eu fui viver a minha vida sozinha, tá entendendo? Criar filhos, ter emprego, dividir emprego de funcionária pública com o meu outro trabalho de atriz. E tive, se for ver, a minha vida, dessa forma, as minhas mazelas também. Agora nós tivemos também outros atores e atrizes que tiveram muita dificuldade para vencer a sua vida, que foi bem mais turbulenta.

9. SML. Não tem diferença entre teatro e cinema e TV, né?

L. Eu era uma pessoa que o Teatro era tudo pra mim. Atualmente, é o cinema. O teatro, pra mim, era tudo. O teatro tinha muito mais possibilidades, eu não tava dependendo do ibope, não tava dependendo da simpatia de um diretor, e o teatro você tem o texto pronto, você trabalha em cima dele, no palco depende de você, não é? Então, eu gostava de fazer mais teatro por causa disso, além da paixão pela dramaturgia, de pisar no palco, da magia do teatro, da presença do público, tinha esse lado também que não me deixava tão amarga, tão dependente de cortadores, diretores e simpatia de autores, nada disso, não é? Teatro, pra mim, foi um processo diferente, atualmente pra mim eu quero saber só de cinema.

10. SML. Hoje há uma produção dramática e artística considerável que privilegie a memória cultural afro-brasileira?

L. Em termos de literatura, sim. Em termos de cinema, a gente pode destacar alguns diretores do cinema que realmente estão fazendo esse trabalho que é um trabalho que realmente é o nosso ideal de conquista dentro do audiovisual

11. SML. Você teria alguns pra destacar?

L. Eu tenho, tem o Joelzito, [tão faltando nomes, incompreensíveis] Jorge Coutinho, Antônio Pompeu, Flávio Leandro, Jefferson De que tem uma proposta mais direcionada para essa questão, né? De tornar o negro sujeito. E em São Paulo, tem o Daniel Santiago.

12. SML. Você considera importante uma atriz ter consciência política de sua cultura negra para construir uma personagem? Mesmo que, aparentemente, o papel não problematize questões ligadas à racialidade, etnia, gênero, etc?

3.3 O SUJEITO FEMININO, IDEOLOGIA DO GÊNERO, O SUJEITO DO FEMINISMO E O *SPACE OFF*

Tento explicar agora como compreendo o sujeito feminino, o sujeito do feminismo e essa relação com o *space off*, porque meu constante exercício em interpretar a representação do sujeito feminino e estratégias de poder nas entrelinhas dos textos cinematográficos, busca estar dentro e fora dos discursos e da ideologia do gênero, como sugere Lauretis.

No primeiro capítulo de seu livro intitulado *The Technology of Gender*, Lauretis⁷² pergunta: “Como mudanças na consciência sobre si afetam ou resultam em mudanças nos discursos dominantes”⁷³. Ela conclui seu capítulo sugerindo que o sujeito tem agenciamento para modificar a ideologia do gênero quando se desloca entre o espaço que contém o discurso de gênero e o espaço fora (o ponto cego) “o outro lugar” desses discursos.⁷⁴ Considero essa possibilidade para analisar representações do sujeito feminino e suas estratégias de poder.

O sujeito ao qual Lauretis (1987) se refere acima não é o sujeito feminino, mas o sujeito do feminismo. Entendo que o sujeito do feminismo é construído pela própria crítica feminista. Que não se confunda um e outro. O primeiro associa a mulher à sua sexualidade e historicamente à diferença entre mulher e homem. Na ideologia do gênero, este sujeito feminino tem sua representação de forma universal e individual:

(...)quero expressar uma compreensão não apenas do sujeito (feminino) não apenas como diferente de Mulher, com letra maiúscula, a representação de uma essência inerente a todas as mulheres (que já foi vista como Natureza, Mãe, Mistério, Encarnação do Mal, Objeto do Desejo e do Conhecimento [Masculinos], “O Verdadeiro Ser Mulher”, Feminilidade, etc), mas também como diferente de mulheres, os seres reais, históricos e os sujeitos sociais que

72 LAURETIS, 1987, p. 16, tradução nossa.

73 . “How do changes in consciousness affect or effect changes in dominant discourses” (LAURETIS, 1987, 16).

74 LAURETIS, p. 26, 1987, Tradução nossa. “The space off, the elsewhere, of those discourses”.

são definidos pela tecnologia do gênero e efetivamente “engendrados” nas relações sociais.⁷⁵

Este sujeito deve ser desconstruído e contradito pelo segundo, colocado como efeito de linguagem, e repensado no discurso, no mundo das ideias e nas práticas cotidianas e institucionalizadas, para escapar de binarismos e heteronormatividades. Para a autora, o sujeito do feminismo

(...) é um sujeito cuja definição ou concepção se encontra em andamento, neste [Tecnologia do Gênero] e em outros textos críticos feministas: e, insistindo neste ponto mais uma vez, o sujeito do feminismo, como o sujeito de Althusser, é uma construção teórica (uma forma de conceitualizar, de entender, de explicar certos processos e não as mulheres). Entretanto, assim como o sujeito de Althusser, que, estando totalmente “na” ideologia, acredita estar fora e livre dela, o sujeito que vejo emergir dos escritos e debates correntes dentro do feminismo está ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia do gênero, e está consciente disso, dessas duas forças, dessa divisão, dessa dupla visão.⁷⁶

Para compreender melhor, destaco um aspecto de sua definição: o sujeito na ideologia de Althusser.

Para ele a ideologia⁷⁷ não possui exterioridade. É como se fosse um sistema e existisse, mimeticamente, nesse sistema, que é fechado e apaga as pistas de sua presença/existência, e os sujeitos não percebem que estão em seu sistema, mas acreditam que estão fora e livre dele.

⁷⁵ LAURETIS, 1994, p. 217

⁷⁶ *ibid*

⁷⁷ A ideologia representa “não o sistema de relações reais que governam a existência de indivíduos, e sim a relação imaginária daqueles indivíduos com as relações reais em que vivem” (ALTHUSSER, 1971, p.165 apud LAURETIS, 1994, p. 212) e que lhes orientam a existência. Essa ideologia constitui indivíduos concretos em sujeitos, assim como o gênero constitui indivíduos concretos em homens e mulheres. O gênero, assim como é a ideologia no conceito de Althusser, tem a função de representar não um indivíduo, mas um indivíduo por meio de uma relação (social) de pertencimento, numa “posição de *vis-à-vis*” (LAURETIS, 1994, p. 210-212). Assim Lauretis define a ideologia do gênero.

tá se tornando o da Aline Morais. Eu estou falando em termos de novela. Então 'Da Cor do Pecado' também foi a mesma coisa. A Giovana, de repente, tomou conta, e o fenômeno Taís [Araújo]. Eu digo fenômeno Taís que eu sou apaixonada pela Taís, minha filhona querida. Eu digo fenômeno dentro dessa trajetória de televisão de artistas, de mulheres negras, de atrizes negras. Eu digo o fenômeno Taís porque Taís é praticamente a única atriz negra que fez muito jovem 'Chica da Silva', personagem título 'Da Cor do Pecado' e um outro que passou. E agora Helena. Então, eu acho que os deuses do teatro, os deuses das artes, estão de bem com a Taís, tá entendendo? Porque nós temos tantas atrizes boas ou tão boas quanto a Taís e que não tiveram uma oportunidade. Agora eu acredito também que Taís é uma menina muito envolvente, uma pessoa muito alegre, muito dada, e também não sofreu. Ela não teve as marcas, as mazelas que a maioria das jovens negras tiveram. Ela já vem de uma matriz, de uma família burguesa, tá entendendo? Ela tem TODA UMA OUTRA VISÃO de vida. Ela se comporta de uma forma mais segura, junto a essa parafernália toda que é a televisão, composta de diretores, atores, atrizes e atores brancos, tá entendendo? E essa parafernália toda não a inibe tanto, mas alguma coisa aconteceu no início, porque, se você percebeu, Taís tá decrescendo na novela agora. Ela tá iniciando uma retomada, até tenho que cantar pra ela: “oba, oba, Taisinha” que nós conversamos [incompreensível] a dor. A gente, na televisão, a gente quando tá assistindo um trabalho, principalmente na televisão, que dá pra identificar um trabalho tão próximo da gente, né? E os *closes*, você percebe quando a atriz, pelo olhar, o que tá acontecendo, né? E como eu conheço a Taís muito bem, eu senti que ela não estava muito bem, mas já superou, já tá bem. Mas então eu chamo a Taís de fenômeno na trajetória por causa disso. Inexplicável. Pra mim, eu acho que além do talento dela, ela nasceu protegida pelos deuses das artes e também por esse fator, de ela ser uma menina burguesa mesmo. Não passou pelas mazelas e dificuldades. Ela está muito mais fortalecida, muito mais capacitada pra suportar todas essas pressões, né? Que as pessoas que passaram por maiores dificuldades sofreram, mesmo que elas digam que não passaram no passado é mentira, porque passaram sim, tá? Eu fui estudante, morei muito bem, tive babá, morei com a minha família, nunca morei em favela, morei naquela época em casa de cômodos, não é? Depois minha mãe se tornou uma grande modista, morávamos numa casa na parte de baixo, em Copacabana, onde é aquele hotel agora, na boca do túnel novo. Ali era uma casa onde nós morávamos, uma casa de dois andares.

negra, uma mulher negra, uma enfermeira negra, então tinha que chamar. Então é a atriz na condição, tá entendendo? De dependência de uma rubrica, a Cida, aquela briga com o pai, a discussão com o pai (de sair de casa) de uma certa forma até favoreceu a Cida. Isso é dito no filme. Eu digo pra Cida: “Você tá reclamando tanto, afinal de contas até favoreceu. Você se tornou uma atriz, uma mulher conhecida”, não é? Isso é dito na casa, com água, caindo a chuva. É que às vezes não se percebe direito, né? Então, nos momentos de tensão, as palavras se atropelam, as máscaras caem. Então acho que a Cida passou por todos os algozes, [rápido] talvez até ela tenha sofrido mais porque ela era muito jovem e deve ter passado por experiências que talvez, que muitas atrizes não tenham passado. Por um assédio sexual, todas nós passamos muito, né? Demais. Porque tinha ainda aquela impressão de que a mulher negra é uma mulher sensual, de muito erotismo, né? Que a mulher negra é fácil, que ela dá com facilidade, né? Então é... ela deve ter passado por tudo isso, né? Mas, pra Léa Garcia, a Léa Garcia entende perfeitamente por tudo o que a Cida passou, porque ela deve ter passado. Ela passou por tudo o que eu passei como todas as atrizes negras passaram.

6. SML. E ainda tem aquela pecha, né, Léa, que mulher bonita não pode ter talento [risos]. Não pode ter talento. É boa, tem que ser gostosa. Ou é boa ou é talentosa [risos]...

L. Agora pra Ju, não. Pra Ju, ela passou a venerar aquela irmã. Ela chamava a família pra ver a irmã. Ela tinha verdadeira veneração por ela.

7. SML. Você vê diferenças com as jovens negras do período atual? O mercado de trabalho atual e a consciência racial de nossa época é diferente? Facilita mais as coisas?

L. Olha... se as coisas estão mais facilitadas para as atrizes negras, elas agradecem à gente [atrizes anteriores], que nós abrimos realmente o caminho, né? Realmente o início foi muito ruim para as atrizes negras. Então nós abrimos todo nosso trabalho, nosso empenho em relação à atuação do ator negro no [mercado] de trabalho foi muito grande. E os jovens, agora, agradecem. Agora... e eu acho que não modificou tanto assim, não.

8. SML. Será que é mais fácil pra brancas do que pra negras?

L. Sempre foi mais fácil. Até hoje ainda é lógico que sim. Depois de quantos anos. Agora que tem a menina negra, e assim mesmo, se você olhar bem, as coisas estão mudando. De repente, o papel principal

Para Althusser, o único lugar, onde a ideologia pode ser vista de fato como é, é o lugar da Ciência ou do conhecimento científico (LAURETIS, 1994, p.217). Mas, para Lauretis, esse não é um lugar privilegiado, pois a ciência também contém a ideologia. O melhor lugar é estar dentro e fora da ideologia⁷⁸.

Para Teresa de Lauretis (1994), o sujeito do feminismo pode, ao mesmo tempo, reconhecer a ideologia do gênero e ser objeto deste olhar. Experimentar a posição de quem olha e de quem é visto. Desse modo, o olhar do sujeito do feminismo pode ser favorável e ser vantajoso para diferentes leituras da realidade. Penso que o sujeito do feminismo pode tanto identificar esse olhar (que, na ideologia do gênero, é lançado ao sujeito feminino), pode rechaçá-lo; quanto pode se beneficiar dele nas negociações de poder, por se situar tanto dentro quanto fora do gênero (no *space off*), ao mesmo tempo dentro e fora da representação, porque sua condição de existência é ser contraditória, é questionar a ideologia do gênero e o próprio feminismo. Segundo Lauretis, essa deve ser a consciência feminista: sua contradição. O sujeito do feminismo é contraditório.

A presença dessa condição do sujeito do feminismo é lembrada pela autora nos trabalhos publicados no início dos anos 80 por mulheres negras que questionaram o feminismo de mulheres brancas de classe média nos Estados Unidos, e de mulheres latinas e lésbicas que desafiaram o feminismo a ampliar a sua consciência. E explica que essa conscientização pode ser caracterizada pelo

[...] esforço de trabalhar a cumplicidade do feminismo com a ideologia, tanto a ideologia geral (incluindo classismo ou liberalismo burguês, racismo, colonialismo, imperialismo, e, acrescento eu com alguns senões, humanismo) e [quanto] a ideologia do gênero em particular – isto é, o heterossexismo.⁷⁹

78 A seguinte concepção de Máximo Canevacci sobre a ideologia me ajudou a entender que ela pode ser lida também no que se esconde e facciosa naquilo que zela por esconder. “A ideologia é uma facciosa particularidade que tem a ambição de se dimensionar numa hegemonia universal, a fim de exercer uma função de controle no terreno da cultura e de poder em face da totalidade das pessoas às quais se dirige, sem nenhuma exceção. (...) a partir do terreno das idéias, ela atua sobre as relações sociais e culturais em seu mais vasto significado antropológico”. (CANEVACCI, 1983, p. 8). Por isso, é difícil que não atue na Ciência e no conhecimento científico.

79 LAURETIS, 1987, p. 218

Mas ela atenta para o fato de que essa cumplicidade é parcial, porque, evidentemente, o sujeito do feminismo é incompatível com a ideologia do gênero em sociedades androcêntricas. Assim, o sujeito do feminismo está diretamente relacionado à conscientização da cumplicidade dessas ideologias somada às divisões e contradições nelas envolvidas e é fundamental para este sujeito questionar essa consciência de cumplicidade, medindo o grau de sua proximidade e de distanciamento da opressão das ideologias. Nesse conjunto de ações está a contradição do sujeito do feminismo e a sua condição de existência. Por isso, o sujeito do feminismo está em constante processo de ser, e não ignora intervenções políticas, sociais e intersubjetivas. Esse sujeito é “engendrado”, segundo Lauretis, no *space-off*.

Assim, penso que expliquei o sujeito feminino e o sujeito do feminismo e indiretamente o *space off*. Tento evidenciar a seguir como esses termos estão correlacionados. Para isso, relembro o assunto principal do primeiro parágrafo: o sujeito tem agenciamento para modificar a ideologia do gênero quando se desloca entre o espaço que contém o discurso de gênero e o espaço fora, “o ponto cego”, ou *space off*.

Sobretudo, o que é particularmente interessante no pensamento de Lauretis é a possibilidade de interferência do sujeito na ideologia de gênero e o modo que ela sugere para isso. Se o sujeito tem agenciamento para modificar a ideologia tradicional e homogeneizante de gênero, o modo de fazê-lo é habitar o “ponto cego”, ou o *space off*, isto é, o espaço que é referencial às representações das ideologias de gênero, mas que não as contém. Ademais, habitar o que ela denomina de *space off* é recusar-se a estar contido na linguagem representacional do discurso, é criticá-lo, analisá-lo. O motivo pelo qual o *space off* interfere na ideologia é por manter proximidade, mas simultaneamente recusar-se a ser controlado por ela, estando nela.

E acrescenta que o movimento desses dois espaços é de “tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronímia” no qual o sujeito do feminismo pode identificar “os efeitos da linguagem e da representação” (LAURETIS, 1990, p.14). A análise dos filmes procura identificar esses efeitos.

Penso que esse “outro lugar” é mediado pela crítica feminista. Conforme Lauretis, “a crítica feminista é a crítica da cultura agora, dentro e fora, do mesmo modo que as mulheres estão no cinema como representação e, fora dele, como sujeitos de suas práticas” (tradução

4. SML. Por que você acha que foi importante fugir?

L. Foi importante pra mim, uma menina de 16 anos pra 17, foi o meu primeiro amor. Minha família não entendeu coisa nenhuma. Minha avó trabalhava numa casa de família há muitos anos [incompreensível] família que naquela época tinha um advogado famosíssimo, que agora não lembro o nome dele, [de quem] a minha bisavó tinha sido lavadeira também, que a minha mãe era uma grande costureira também, fazia roupa pra eles. Minha mãe era uma modista muito famosa na época. Então, o quê que acontece? Essa família se achou responsável por mim. Eles contrataram esse advogado, e foi uma loucura no Rio de Janeiro. Então todos os jornais começam a publicar a fuga desde comentários razoáveis para eles, não é? Como comentários muito maliciosos Abdias [incompreensível] Abdias, que não é português, raptou uma negrinha [risos]. Então foi muito importante porque foi a concretização de um primeiro amor, tá entendendo? Foi também a minha oportunidade que eu tive de me tornar atriz e ser Léa Garcia. Que eu podia ser uma escritora qualquer, podia ser a escritora Léa Luca Garcia. Foi Léa Garcia porque foi ele que escolheu, porque meu nome era Léa Lucas Garcia. E ele: “não, não põe Lucas, põe Léa Garcia, que Garcia é do seu pai, Garcia é um nome mais forte”. Foi Abdias que escolheu meu nome artístico. Foi retirado do meu próprio nome, né? Valeu por essas duas razões principalmente: pela experiência do primeiro amor e pela oportunidade de me tornar atriz. E eu nem estava esperando.

5. SML. Voltando para a ficção, 'As filhas do vento', Cida (a irmã de Ju, sua personagem) sai de casa para ser atriz, sendo que a mãe das personagens também deixa a família e vai ser artista de circo. Há uma lacuna no filme, que opta por não contar o processo de formação da atriz desse tempo. Como você preencheria essa lacuna do ponto de vista de sua vivência e do seu testemunho? Isto é, como era tornar-se atriz para uma mulher negra naquela época, que percalços e que prazeres Cida teria vivenciado?

L. A Cida, a personagem Cida, passou por todo o processo que toda a atriz negra passa, porque ela pode estar na vida urbana, pode ter vindo de uma cidade pequena do interior. Porque o processo, as empresas cinematográficas e televisivas ou teatrais, era o mesmo, principalmente naquela época. Aliás, não mudou muito, tá? Não mudou tanto assim, né? E então, as dificuldades encontradas, sempre ligadas a uma indicação na rubrica da necessidade de ter um personagem negro, nenhum autor, geralmente, escreve... escrevia para uma atriz negra. A história continha uma babá negra, uma prostituta negra, uma empregada

branco, o que acontece com os japoneses, com o cinema indiano, (o que acontece) com o cinema negro no Brasil? Porque ninguém pode falar melhor de si mesmo do que a gente mesmo.

2. SML. Você atuou no filme Feminino Plural (1974) de Vera de Figueiredo. Você poderia comentar como foi o seu papel e a sua relação com o comportamento político que as personagens femininas tinham no filme?

L. Olha... foi um trabalho feito numa época [de final] dos anos rebeldes, por aí assim, né. E então foi um trabalho calcado no tema da feminilidade. O movimento feminista, o movimento de mulheres estava no auge, pra mim foi muito importante fazer. Foi mais um impacto dentro desse trabalho do movimento de mulheres.

3. SML. Sabe-se que você fugiu de casa aos 16 anos, foi para viver com o, então senador, Abdias Nascimento. Sua atitude corajosa causou furor na mídia na época. Qual(quais) o(s) sonho(s) que a impeliu(ram) nesta fuga?

L. Foi o amor. Foi amor. Foi o amor e a fascinação pelos poemas que ele dizia pra mim, né. Passárgada, pra mim, era uma beleza, né. Então eu fugia das aulas do colégio Amaro Cavalcanti pra ouvir Abdias recitar os poemas todos. Eu não queria ser atriz eu queria ser escritora o meu sonho, quando ele me conheceu, eu estava fazendo clássico, eu tava terminando o clássico no Colégio Amaro Cavalcanti. Naquele tempo, clássico era científico, né? E tinha secretariado também, que não era a minha praia, mas, depois que eu fugi de casa, depois do grande amor, daquela grande admiração por aquele homem, com aqueles poemas maravilhosos que eu ficava encantada, [risos] eu tentava me convencer porque a Ruth tinha acabado de sair do Teatro Experimental do Negro (TEN) e ido viajar por causa de uma bolsa. Então ele tava procurando uma atriz, eu não sei por que ele achou que tinha que ser atriz, eu não queria ser atriz coisa nenhuma. Aí fugi de casa, fomos morar juntos, ele me colocava na frente do espelho eu dizia: “eu não quero, eu não quero, eu não quero”. Ele me pegava e me dizia: “olha tua cara, olha tua máscara de atriz aqui”. Até que fui fazer um trabalho no Teatro Recreio, eu comecei numa peça intitulada 'Negra', feita pelo TEN a [incompreensível] Batista era coreógrafa e eu comecei dizendo o poema 'Navio Negroiro', de Castro Alves e dançando maracatu [risos]. Eu gostei, entendeu?

nossa)⁸⁰. Portanto, o que se passa na grande tela não é a revelação do sujeito que está no real, mas um lugar de representação do sujeito; o cinema, como tecnologia de gênero, é um regime de construção de subjetividades e de identidades. O sujeito feminino é um produto do discurso, onde está contida a ideologia homogeneizante. Existir num discurso é existir como a imagem desse discurso. Por isso, é necessário interpretar a diegese e atentar para os espaços vazios, os silêncios, e o que não está na tela (*space off*) isto é, grosso modo, ler as entrelinhas do discurso (o/no *space off*).

Analiso o mecanismo dessa construção do sujeito feminino nos discursos e nas imagens filmicas, nesse movimento de entrar e sair da ideologia de gênero (ideologia que se encontra no cinema, na diegese).

A propósito, o *space off* é retirado da teoria do cinema, que significa o espaço não visível do quadro, um espaço marginal, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível: “um movimento do espaço representado pela/ na representação, pelo/no discurso, por/em um sistema gênero-sexual, para um espaço não representado, antes implicado (não visto) neles.”⁸¹ O *space off* é reabsorvido e cerrado na imagem pelas regras cinemáticas de narração, sendo que uma das mais importantes é a do sistema de “*shot/reverse shot*”, isto é, o campo e o contra-campo⁸². Esse sistema, na produção filmica, requer mais de uma câmera para ângulos diferentes durante um diálogo que será posteriormente reeditado conforme o interesse ideológico e de ênfase nas palavras e expressões dos autores. Por exemplo, o conteúdo da mensagem num diálogo dependerá se a câmera está focada no perfil de quem está ouvindo ou falando e do momento em que o *campo* e o *contra-campo* ocorrem. O que pode ser inferido nesse momento está no *space off*. Um ponto que talvez possa ser “visto” no raciocínio que edita a significação da montagem filmica⁸³.

80 “For the feminist critique is a critique of culture at once from within and from without, in the same way in which women are both in the cinema as representation and outside the cinema as subjects of practices”. (LAURETIS, 1984, p.15)

81 “a movement from the space represented by/in a representation, by/in a discourse, by/in a sex-gender system, to the space not represented yet implied (unseen) in them” (LAURETIS, 1987. Tradução nossa).

82 Ver glossário em anexo.

83 No capítulo 5, destaco um diálogo entre Hermila e a sogra, que está em campo e contra-campo. Neste destaque, por exemplo, procuro analisar as estratégias de poder dos sujeitos femininos, a presença da ideologia do gênero, procurando a tensão entre o *space off* e a representação, utilizando da crítica feminista. Procuro desenvolver esse exercício durante a análise de todas as cenas selecionadas.

4. ANÁLISE FÍLMICA: REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO

Primeiramente, para iniciar a análise fílmica, seria didático para este texto, se os argumentos de *As Filhas do Vento* (2005) e de *O céu de Suely* (2006) pudessem ser sintetizados em três linhas objetivamente: “a história de uma moça que, excluída em sua comunidade, tem o impulso de romper com o núcleo familiar e partir para um grande centro urbano, a fim de realizar um grande desejo”⁸⁴. Essa moça poderia ser representada tanto por Cida (Taís Araújo, na juventude; Ruth de Souza; na maturidade), protagonista do primeiro filme citado, quanto por Hermila (Hermila Guedes), protagonista do segundo filme. Infelizmente, apesar de essa síntese ser possível para ambos, o primeiro não conta o processo de busca por realização da moça, ao contrário do segundo. Ou seja, apesar de *As filhas do vento* (2005) mostrar os antecedentes da partida, onde começa a busca da moça Cida pela realização de seu grande desejo, o roteiro não apresenta o processo de como ela alcança a sua conquista. Somente apresenta o princípio desse processo, quando a jovem parte. Posteriormente, ela já aparece madura, numa situação de vida bem sucedida. Mas vemos todo o belo processo dessa busca em *O céu de Suely*, através da jovem personagem Hermila, assistimos aos seus erros e acertos, ao processo de elaboração de suas decisões e de seu amadurecimento.

Quem pode preencher esta lacuna é o/a espectador/a. Ao elaborar as entrevistas a Ruth de Souza, a Léa Garcia e a Hermila Guedes, de certa forma, busco preencher essa lacuna. Procuo indagar sobre suas experiências na construção de suas personagens e opiniões sobre a perspectiva de mercado para as jovens e negras atrizes atualmente. No caso desses filmes, uma possível imbricação entre a ficção e a biografia das atrizes não seria um problema. Nas entrevistas concedidas, percebo que a maneira pela qual o elenco foi conduzido a construir suas personagens, tem uma relação direta com suas representações pessoais a respeito do sujeito feminino que representam. No caso de *As filhas do vento*, as atrizes admitem terem ficado muito à vontade para contribuírem com suas experiências pessoais e discursos. Aliás, a

representada, ela quer (esquecer) um pouco das suas origens, né? Uma coisa que me perguntaram foi por que eu fui fazer aqueles personagens de escrava. Eu digo olha, dependendo, eu já fiz personagens que eram de escravas e outros personagens que não foram de escravas. Mas por exemplo, *Escrava Isaura* [uma das telenovelas brasileiras de maior sucesso], que é o meu cartão de visitas (pra televisão), é um personagem que é antagônico à Isaura. Ela não estava ali, levando bandeja, apenas. Ela trabalhava numa fábrica de tecelagem, ela tecia, e era o segundo personagem feminino da novela. Então eu acho que isso depende pro ator não importa que ele seja empregado doméstico, escravo, interessa é o personagem dela dentro do contexto, né? A importância de ele ser um personagem central. A importância do personagem dela é que importa pro ator, para atriz, né. Então, eu respondi que porque o que incomoda muito é que o negro não quer ser retratado como empregado doméstico é que está se colocando o dedo na ferida dele, que ele tem uma ansiedade muito grande de (ser bem retratado), então ele não quer ser retratado em qualquer trabalho que seja subalterno, né. Enfim, considerado inferior. Então esses trabalhos nunca me incomodaram muito. Às vezes um personagem que eu não estava sendo localizado dentro de uma favela ou dentro de uma senzala, é que é muito menos importância pra mim, enquanto atriz, mas para o público é muito mais importante porque o público quer fugir dessa mancha de escravidão. Eu vi no trabalho do Goulart que a vergonha não é nossa, a vergonha é do colonizador e não do colonizado. Então a mulher negra sofreu bastante com esses personagens estereotipados. Eu não quero dizer com isso que a escrava seja estereotipado, não, foi uma realidade que nós passamos, uma realidade histórica, né? Dependendo [rápido] de como esse trabalho é realizado, é desenvolvido, não é mesmo? E muitas vezes não é, porque [incompreensível] É o negro que está sempre na senzala como bandido, é a negra que é sempre prostituta, e existe a de objeto Então há trabalhos que têm nos denegrado, a imagem do negro durante muito tempo, principalmente a mulher negra. Porque se aproveitou dessa chamada sensualidade da mulher negra, não é? Estereótipo da visão eurocentrista, né. E nós sofremos muito com isso. Mas isso tá mudando, a partir desses diretores negros, porque ninguém pode falar melhor da nossa realidade do que nós mesmos. Então eu acho que se nós dermos continuidade a todo esse processo, se houver essa conquista do negro dentro do cinema brasileiro, e dentro das televisões, que seria negros diretores, negros escritores, negros editando, negros nas câmeras, então seria toda uma visão nossa em relação a nós mesmos, né. Porque o que acontece com o

84 Pois não apenas Cida parte do interior mineiro para a urbanidade carioca, mas também Suely, isto é, Hermila parte do interior nordestino sertanejo para o maior centro urbano paulista a fim de realizar seu sonho (aliás, parte por duas vezes).

Joel Zito Araújo - prêmio de melhor diretor / júri
Milton Gonçalves - prêmio de melhor ator / júri
Léa Garcia - prêmio de melhor atriz / júri
Ruth de Souza - prêmio de melhor atriz / júri
Taís Araújo - prêmio de melhor atriz coadjuvante/ júri
Thalma de Freitas - prêmio de melhor atriz coadjuvante/ júri
Rocco Pitanga - prêmio de melhor ator coadjuvante/ júri
Marcio Curi, produtor e toda a equipe - prêmio de melhor filme

da crítica."

ANEXO D – Entrevistas

ENTREVISTA A LÉA GARCIA.

1. SML. Léa, com mais de 50 anos de intensa atividade profissional, como você avalia a representação das mulheres e do mundo feminino no cinema e na TV?

L. Com mais de 60, mais de 50 anos, pensei, poxa, já denunciou a minha idade...[risos] Olha, eu acho que a mulher na sua maioria, principalmente a mulher negra, que é o meu caso, vou falar primeiramente da minha experiência. A mulher negra sempre esteve meio “achatada”, meio coberta dentro dessa visão do audiovisual, não é? Dentro do Cinema brasileiro. Porque durante muito tempo ela desempenhou personagens muito estereotipados e que nos comprometia bastante, né. Dentro do cinema brasileiro, [enquanto pessoa] nós éramos simplesmente [consideradas] como objetos. Não éramos seres realmente de verdade, né. Nós não éramos sujeitos, não é? Nós éramos objetos. E então, a partir de um certo tempo, a partir do momento, principalmente, em que nós [rapidamente] começamos a ter os diretores negros, nós passamos de objeto para sujeito. Estamos passando, né? Nós passamos de objeto para sujeito. Estamos passando, né? Porque esses filmes que estão presentes dentro do nosso olhar, esses filmes não têm a possibilidade porque cinema é muito caro, né? De estarem, de terem uma presença permanente dentro do cinema, então tem que ser esporadicamente, né. E a gente fica mais ou menos na dependência de se ver e ser [retratada] de uma forma real, dentro da contemporaneidade, né. E no cinema brasileiro, a TV então, principalmente. A TV ainda tem um agravante porque a comunidade negra, ela gosta de se ver [bem]

produção deste filme é inspirada nas conversas pessoais que elas tiveram com o diretor e com os relatos que concederam ao documentário *A negação do Brasil* (2001).⁸⁵ No caso de *O céu de Suely*, a atriz revela uma construção quase visceral de sua personagem⁸⁶. Portanto, neste caso de análise, há uma possível correspondência entre a ficção e a leitura das atrizes e a construção da narrativa e de suas personagens. Na medida em que elas analisam a representação na tela, fazem-no a partir de suas vivências profissionais e de seu lugar no mundo, o que pode contribuir para preenchimentos de lacunas na narrativa. Compartilhar essas entrevistas com o/a leitor/a é também convidá-lo/a a formar seus pareceres e ampliar suas leituras.

Os sujeitos femininos traçados nesses dois filmes possuem algumas características em comum: apesar de terem um forte senso de realidade e muito pragmatismo, também são sujeitos sonhadores, idealistas, possuem certa pureza ou ingenuidade e um objetivo: liberdade para ser e para viver o que querem. Entretanto, na busca de seu ideal, esses sujeitos desencadeiam, em suas comunidades, uma série de atos alheios que são discriminativos de gênero, de trabalho, social, familiar e cultural. E as reações alheias resultam na exclusão social desses sujeitos.

O/a espectador/a pode encontrar algo de piegas entre as qualidades em comum a esses sujeitos, o que é reforçado, no caso de Hermila, pela trilha sonora nordestina de plágios e letras rearranjadas;

85 Ver Entrevista a Léa Garcia, questões 5 e 15. Ver Entrevista a Ruth de Souza, questões 23 e 25.

Ver Entrevista a Joel Zito Araújo, questões 8 e 12.

86 Ver Entrevista a Hermila Guedes questões 4 e 5. O elenco foi dirigido por Karim Aïnouz e preparado por Fátima Toledo, que se utiliza, dentre outros, do método Stanislavisk (2003). Como em muitas correntes teatrais, as histórias de vida de atores e atrizes são solicitadas, seja através do conceito de “memória emotiva”, criado por Stanislavisk, ou pelo entendimento de que todo ser humano carrega um “gestus social”, formulado na teoria do teatro dialético de Brecht (1967), ou ainda pelo mergulho profundo em si mesmo para que o ator/atriz descubra outras possibilidades de ação e reação como aquelas propostas por Grotóvsk (1971). No caso das duas primeiras atrizes, o diretor Joel Zito Araújo aproveita suas histórias pessoais para a construção de roteiro e personagem. No caso da terceira, a preparadora de elenco Fátima Toledo busca, no referencial imagético e emotivo da atriz o suporte para que a personagem tenha uma identidade que não anule a atriz que a representa. Dentro deste método, há um aspecto que, numa primeira etapa, trabalha-se a memória emotiva, trazendo momentos da vida do ator/atriz para compor as emoções da personagem. Numa segunda etapa, quando o/a ator/atriz tiver determinadas emoções sensibilizadas, é o momento de se medir o grau de emoção que a personagem demanda. Nessa metodologia o ator jamais é orientado a anular sua biografia de vida.

no caso de Cida, pela performance cômica sobre as falas de uma personagem de uma novela de rádio. Essa peculiaridade é comentada separadamente na análise de cada filme.⁸⁷ Outro aspecto em comum é a ambiência de ambos os filmes, esteticamente considerada popular (isto é, menos sofisticado, por misturar estilos bastante diversos⁸⁸). Os sujeitos são oriundos de cidades pacatas, mas é justamente nessas condições que encontram a criatividade e o desejo de mover-se em direção ao seu objetivo, ou melhor, em direção à realização do que consideram céu ou sonho⁸⁹.

4.1 O CÉU DE SUELY

4.1.1 O cenário e a ambientação: um céu de ilusões e realidades

Para quem já havia acompanhado o trabalho de Karim Aïnouz com *Madame Satã* (2002), e notado a sua presença nos roteiros de *Abril Despedaçado* (2001), de Walter Salles, *Cinema, Aspirina e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *Cidade Baixa* (2005) de Sérgio Machado, quando o seu filme *O Céu de Suely* (2006) chegou ao mercado, certamente foi assisti-lo com expectativa de ser um bom filme. E, de fato, é o que se encontra. O filme acumulou muitos prêmios⁹⁰ e participou de diversos festivais no Brasil e em outros países como

87 Adiante neste capítulo faço breve comentário sobre a economia informal no cenário do filme e sua relação com a caracterização da personagem Hermila. E ver p. 127 nota sobre as caras e bocas da personagem Cida e sua relação lúdica para caracterizar o personagem.

88 Ver o capítulo 4.1.3, A estética do forró de plástico.

89 Céu, estar muito feliz. “Mover céus e terra”, fazer todos os esforços para se obter alguma coisa. Sonho de ser feliz; ser algo tão extraordinário que é difícil de acreditar. Ideia acalentada, ideal. Desejo interno vivo. Ilusão, fantasia, devaneio, utopia. (KOOGAN; HOUAISS, 1999)

90 Melhor Filme e Melhor Atriz no 28º Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano de Havana (Cuba); Melhor Filme do Ano, Melhor Diretor, Melhor Atriz pela APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte; Melhor Atriz no Festival Internacional de Bratislava (Eslováquia), Melhor Filme e Prêmio da Crítica no 10º Festival de Cinema Luso Brasileiro (Santa Maria da Feira – Portugal); Melhor Diretor, Melhor Atriz, Melhor Coadjuvante (Zezita Matos) no 2º Festcine Goiânia/GO; Melhor Filme no Prêmio Itamaraty para o Cinema Brasileiro; Première Brasil, Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Atriz no Festival do Rio; Melhor Longa-metragem, 3º Festival Cinema Brasil (Japão); Melhor Filme no 10º Festival Internacional de Cinema de Punta Del Este (Uruguai); Prêmio da Crítica Internacional (Fipresci), Melhor Roteiro, Prêmio de Mérito Artístico no 47º Festival Internacional de Thessaloniki (Grécia).

culturalmente nosso país. Temos a certeza de estarmos fazendo história e de sermos mais um marco no cinema brasileiro.

As qualidades do nosso filme 'Filhas do Vento' já tinham sido reconhecidas fora das fronteiras e do debate racial no Brasil, pelo MoMA Museu de Arte Moderna de Nova York, quando nos convidou para fazermos a *Première Mundial* no Film Forum em 23 de junho.

Portanto, a nossa felicidade na noite de sábado, quando recebemos cada um dos 8 kikitos, foi ancorada pela certeza de estarmos sendo reconhecidos por apresentarmos um filme de qualidade com atuações brilhantes de todos que participaram dele. Sem esquecer de destacar que realizamos um filme de baixo orçamento, com apenas um milhão e trezentos mil reais, ainda não inteiramente pagos.

Para nossa surpresa, a nossa alegria foi conturbada pelas declarações do presidente do júri do Festival, o senhor Rubens Ewald Filho, na matéria de hoje do 'JB'. Dizer que os prêmios foram planejados e dar a entender que exatamente 'Filhas do Vento' foi premiado por concessão, é uma desonra! O Senhor Rubens parece não ter lido a opinião unânime sobre o nosso filme, e o que ele representou para o Festival de Gramado, escritos pelas críticas de cinema de todos os jornais nacionais publicados na sexta e no sábado.

Não queremos esmolas e não aceitamos ser premiados por cota. Não concordamos com a afirmação de que o Rio Grande do Sul é o estado mais racista do Brasil. Aliás, a demarcação étnico/racial mais acentuada no sul parece(m) tornar este tipo de discussão irrelevante e alcançar soluções mais rápidas e fáceis. Exatamente no Sul. Lembramos que o primeiro vice-presidente do Senado é negro e se chama Paulo Paim. O Rio Grande do Sul já teve um governador negro (quantos estados brasileiros já fizeram a mesma coisa?).

Lembramos de Lázaro Ramos, escolhido como protagonista para o belo filme do cineasta branco gaúcho/brasileiro Jorge Furtado. As declarações do presidente do júri colocam em dúvida as decisões de todo o júri.

Com esta nota queremos dizer para todo o Brasil que se a opinião do Sr. Rubens for a mesma do júri, recusamos publicamente todos os prêmios que recebemos na noite do festival. Com exceção, obviamente, do prêmio de melhor filme, decidido pelos críticos de cinema enviados para Gramado.

Honra, dignidade e respeito, antes de tudo.

Atenciosamente,

Deus mandou mais uma outra desajuizada”¹⁹⁹. Aparentemente ele se aborrece com o fato de não conseguir impedir a filha de perseguir esse sonho, de viver da ficção e assim esquecer-se dos problemas da vida “real”.

Num incidente entre Cida, Ju e o seu namorado Marquinho (Rocco Pitanga, na primeira fase, e Zózimo Bulbul na segunda), Zé das Bicicletas interpreta equivocadamente a situação e entende que Cida e Marquinho tinham um vergonhoso caso e acusa a filha mais velha de sempre “brincar com o amor dos outros”. Expulsará Marquinho da família. Ju jamais esclarecerá o ocorrido e Cida nunca mais voltará para casa, exceto no episódio da morte do pai, após 40 anos.

Na segunda parte, por ocasião do sepultamento do pai, Cida (Ruth de Souza) retorna com a filha, Selma (Maria Ceíça), tenente da aeronáutica, com quem, aliás, tem um relacionamento bastante difícil, e com a sobrinha Dorinha (Danielle Ornellas), poetisa e jovem atriz, que reside com ambas no Rio de Janeiro, e que é incompreendida pela mãe Ju (Léa Garcia) em sua opção de vida. Cenas deste reencontro numa igreja mineira acontecem no princípio do filme em forma de digressão, e no cume da narrativa, quando as irmãs e suas filhas começam a encarar seus problemas. Assim, voltar ao lugar de origem é também voltar à origem e implicações das escolhas de cada uma.

A análise do filme focalizará a protagonista Cida por sua vivência de exílio e porque, *a priori*, no plano de fundo da narrativa, ela passa por discriminação não somente de raça, mas também composta de gênero, discriminação familiar, cultural e profissional, o que não exclui as presenças marcantes das personagens Ju, Dorinha e Selminha.

ANEXO C – Carta da equipe de *As filhas do vento*.

Carta em resposta ao comentário de Edwald Filho, presidente do júri do Festival de Gramado de 2004.

"Não cabe ao diretor, ao produtor, ao elenco, ou aos demais membros da equipe do filme 'Filhas do Vento', discutir a seleção de filmes que disputaram o Festival de Gramado. Da nossa parte, acreditamos estar contribuindo para a renovação do cinema brasileiro, trazendo novos enfoques para melhor compreender e enriquecer

Canadá, Argentina, Índia, Alemanha, Nova Zelândia, Itália, Estados Unidos, Austrália, e em cada um arrebatou um prêmio. O filme revelou Hermila Guedes, que se destacou como melhor atriz no Festival do Rio, em festivais de Goiânia, São Paulo, Cuba e até na Eslováquia.

Poucas críticas são desfavoráveis. De maneira geral, foram muito elogiados o elenco, a direção e a fotografia de Walter Carvalho que realçou a essência poética da narrativa fílmica. Um dos jornais que o critica vê beleza inclusive no que seria um efeito de filme semi-amador na fotografia de Walter Carvalho, porque “busca, intencionalmente, o efeito de rascunho, de obra não-acabada (...) como se as arranhadas nas imagens de [câmera] Super-oito, que abrem o filme, tivessem mesmo sido captadas pelos personagens”⁹¹.

Igualmente eu destacaria o início desse filme com a super-oito porque dará pistas de interpretações para o espectador/leitor. Uma super-oito num filme do sertão? É curioso que uma personagem desta região tenha imagens de si através de um tipo de filmadora que não é mais fabricada comercialmente, mas continua sendo uma paixão para alguns.

A filmadora ainda é utilizada por profissionais das artes visuais como ferramenta alternativa para inúmeras funções estilísticas ou efeitos no formato cinematográfico, no uso de sequências especiais de TV, cinema, *videoclip*, comerciais de TV, projetos audiovisuais, etc (ainda em 2008 havia a mostra competitiva de super-oito no festival de Gramado). Seu uso pode indicar a intenção de apresentar um simulacro de filme doméstico próprio das décadas de 80 ou 90, ou ainda pode indicar a intenção de se criar imagens pela granulação. Por isso tudo, há os que achem, no seu uso, um certo ar tradicional e *Cult*, em meio à tecnologia de ponta a que se pode ter acesso atualmente. A possibilidade de o vídeo ter sido feito pelas personagens com uma super-oito talvez mostre um sertão, cujos recursos tecnológicos das personagens são muito avançados em relação à tecnologia do sertão representado no cinema de estéticas anteriores. Mas ambos permanecem num descompasso em relação aos recursos tecnológicos de ponta existentes nos grandes centros urbanos.

A presença da super-oito indica que ela pode ser mais uma das inquietudes que movimentam o comércio muito específico da sertaneja Iguatu. Entendo que, na cidade, há uma economia pobre e de rara veiculação de tecnologias de ponta, se comparada às megalópoles. Mas que o espectador-leitor não se iluda novamente! Há uma economia

199 Frases retiradas do texto fílmico.

91 O CINE, 2007.

informal dinâmica e circulante na região. Parece que, certas coisas que a sociedade de consumo dos grandes centros dispensa, em Iguatu elas são reutilizadas, reinventadas, recicladas, o que é muito moderno, principalmente por razões ecológicas.

Além disso, aquele/a espectador/a que estiver desatento às mudanças do sertão nordestino atual, ou estiver mais acostumado a filmes sobre o sertão do cinema pré-retomada, ou que apostam no atraso e na miséria do lugar, pode se surpreender pela presença dessa tecnologia (a super-oito) e seu uso por parte das personagens. O sertão também tem acesso a filmadoras e joguinhos eletrônicos...

A cidade de Hermila revela-se riquíssima em alternativas, se contextualizada, e isso está na essência do caráter da nossa protagonista. O setor musical de comércio é um exemplo disso, o que está bem claro na trilha sonora do filme. Principalmente no nordeste, é costume regravarem sucessos internacionais, que, por vezes, são traduzidos. Outras vezes, aproveitam apenas a melodia e imprimem nela uma outra letra. Essas músicas são um tipo de forró eletrônico que são gravadas em CDs e copiadas em série, o resultado é distribuído e vendido no comércio regional. As canções vistas como “bregas”, no filme, são captadas em sua singeleza e revelam-se como um prolongamento dos sentimentos e dos pensamentos das personagens.

A utilização da super-oito no *céu de Suely* pode ter esse mesmo intuito de simulacro de um vídeo doméstico (“real”), que é seguido da voz em *off* da protagonista (Ilustração 1).



ILUSTRAÇÃO 1 – Felicidade em Super-oito.

Fonte: O CÉU, 2006.

*pra mais longe? Mais longe, como assim? O lugar mais longe daqui. Tem para o Rio Grande do Sul. Porto Alegre e Pelotas. E quanto é?*¹⁹⁶.

ANEXO B - Uma história comum, uma narrativa atenta.

O filme de Joel Zito Araújo, *As filhas do vento*, conta a história de uma família comum com seus desacertos e afetos, que vive numa pequena cidade no interior de Minas. Entretanto este não é um filme comum, a começar pela equipe técnica, elenco e a direção que em sua maioria é de afrodescendentes (talvez o primeiro longa ficcional no Brasil com esta proposital característica) e pelo caráter poético e político do enredo, pois de forma muito delicada aborda assuntos como o preconceito e o racismo no âmbito familiar e profissional, mas também é um filme sobre mulheres afrodescendentes e a possível remição¹⁹⁷ entre irmãs, mães e filhas.

Há duas partes temporais bastante distintas: uma nos anos 60 e outra na primeira década de 2000. Na primeira parte, a protagonista Maria Aparecida (Thaís Araújo), a Cida, é fã de uma famosa novela de rádio e sonha em ser atriz, assim como sua mãe. A mãe de Cida está bastante presente na narrativa, mas só aparece em terceira pessoa, como assunto. Assim, observando o interdiscurso¹⁹⁸ das personagens, deduzo que a mãe de Cida vai embora em parte insatisfeita com a vida que levava e em parte por causa do ciúme do marido. Ela deixa a família para viver como artista de circo.

O pai de Cida, Zé das Bicicletas (Milton Gonçalves), não é tão exigente com a filha mais nova, Maria da Ajuda (Thalma de Freitas), ou a Ju, quanto o é com a mais velha. Ele considera esta muito parecida com a mãe, chama-as de sonhadoras e soberbas por buscarem uma “vida de artista”, mesmo sendo negras. “Não tem como segurar essa ventania,

196 AÏNOUZ, 2008, p. 121-122

197 Cf. KOOGAN; HOUAISS, 1993. Ação ou efeito de remir, quitação, resgate.

198 Neste trabalho, utilizam-se os conceitos da intradiscursividade e da interdiscursividade, para identificar as possíveis temáticas explícitas e subliminares dos textos. Refere-se aqui ao conceito de Vera Lúcia Pires, cuja definição de intradiscorso “é o fio linear dos elementos linguísticos do discurso. Interdiscurso é um termo da Análise do Discurso francesa que se refere à memória histórica do dizer, que tece todos os discursos. Eles serão, portanto, sempre habitados, ocupados pelas palavras dos outros” (PIRES, 2003, p. 204). É no entendimento desses conceitos e através da leitura desses discursos que são desenvolvidas as intertextualidades e interpretações dos textos.

ANEXO A – Resumo da narrativa

Que leitura do universo feminino estaria subjacente no argumento e no roteiro deste filme?

O diretor, Karim Aïnouz, no *making off*, a respeito de sua infância, relata a lembrança de ser criado por mulheres, cujos companheiros partiam para o sul, por vezes não voltavam, enquanto elas permaneciam a cuidar da família. Ele confessa sua curiosidade em pensar como seria a vida dessas mulheres, caso elas resolvessem partir. Assim surge o argumento do filme: a protagonista Hermila (Hermila Guedes) precisa encontrar um modo de conseguir dinheiro a fim de partir para o sul em busca de uma vida melhor, o seu “céu.”

O Céu de Suely narra a história de Hermila, uma jovem que volta de São Paulo com seu filho pequeno para a casa de sua família, no interior do Ceará. Ela espera a chegada de Mateus (presente principalmente no discurso das personagens, porque quando aparece na sequência que abre o filme com a super-oito mal se pode ver suas costas). Mateus foi seu namorado em Iguatu e é pai de seu bebê. Mas o rapaz, a quem ela chama de marido, nunca chega. Inúmeras tentativas Hermila faz em vão, para conversar com o marido pelo telefone público.

E a conclusão nunca dita em discurso, mas implícita na diegese é que, muito suavemente, ela foi iludida ou deixou-se iludir pelo marido, pois, o/a espectador/a deve inferir que ela foi convencida a deixar São Paulo. Hermila diz à tia que retornara porque a vida lá estava muito difícil. Hermila confia num trato com o marido, o de que ele iria ao seu encontro em Iguatu tão logo pudesse, para que ambos iniciassem um negócio de reprodução de CDs e DVDs. Porém ela só perceberá mais tarde que ela foi deixada com o filho pelo marido. Foi afastada de São Paulo por Mateus para que ele seguisse só. Nesse caso, o que acontece com Hermila é uma variação da reprodução do costume ocidental em que as mulheres são vinculadas “estritamente à casa, aos filhos, aos cuidados dos familiares, à perpetuação dos seus. Sendo o cuidado e a permanência tarefas suas, espera-se dos homens a ausência, o nomadismo, o constante ir e vir”.

Sozinha, sem dinheiro, nem fonte de renda, de certa forma, isolada, sem poder voltar, ela tenta reinventar a sua vida em Iguatu.

Mas a sua readaptação na cidade de origem é difícil. Logo, decide manter o sonho de ir embora, para longe, rompendo com o costume que atrela a mulher à família, à casa, à terra. *Qual a passagem que você tem*

É como se a personagem contasse um momento em família. Assim, as imagens em super-oito sugerem um certo romantismo de felicidade por que passava Hermila ao conhecer Mateus, com quem ela aceitou partir do Ceará para São Paulo. Assim, apresenta a figura de Mateus para o público e o primeiro lugar que ocupou na história de Hermila. Mas o diretor parece flertar com clichês de um melodrama, ao apresentar uma situação típica de personagem que vê alegrias de um amor do passado com olhos do presente, num tom melancólico, enquanto está viajando de volta à terra natal. De certa forma, parece enredar o público numa pequena “trapaça”. Um tipo de público que, nesse instante, tem quase a certeza de que está diante de mais uma história melodramática de amor. História em que vilões impedem um casal de serem felizes para sempre. Porém, esse público não encontrará precisamente vilões, o casal não será feliz para sempre (as razões são muito mais complexas do que parecem ser) e a mocinha não morrerá por seu amor – enfrenta tabus e preconceitos por respeito a si própria.

Interessante notar esta sequência em super-oito, pois é emblemática para comparar o que era felicidade para a Hermila naquele momento (quando ela afirma que estava feliz) o que passa ser no decorrer da narrativa. E isso faz toda a diferença para se pensar o processo de construção de identidade de Hermila. Em determinada parte da trama, a tia lamenta e pergunta como Hermila pode ir embora como se fosse fugida. E ela responde “paixão, tia”... O fruto daquele momento registrado em super-oito transformará os seus sonhos e a sua vida. E mudará o significado de Céu para Hermila. Portanto, o uso dessa câmera nessa sequência indica a memória de suas ilusões em contraste com a sua realidade. Na nova realidade, decepcionada, Hermila rifará uma ilusão.

Outro aspecto desse jogo entre realidade e ficção está na relação dos nomes de batismo dos atores e atrizes com seus personagens. Ou seja, cada personagem leva o nome do ator ou da atriz que o interpreta: Zezita, Zezita Matos; Mateuzinho, Mateus Alves; tia Maria, Maria Menezes, João, João Miguel; Georgina, Georgina Castro; Hermila, Hermila Guedes. No *making off* o diretor explica que essa atitude surgiu com a intenção de “amalgamar” atores e personagens. Sabe-se que os atores ficaram um pouco preocupados e renitentes com essa proposta do diretor, mas acabaram aceitando e entendendo muito bem. Essa medida provoca uma confusão temporária no ator (e no espectador que sabe deste detalhe). Mas, em seguida, parece ajudar a selar o pacto ficcional, que é necessário para fazer uma pessoa adentrar no mundo de uma

narrativa ficcional. Nessa pequena confusão proposital, é como se os atores interpretassem o papel de si mesmos e não houvesse representação, nem ficção, só “verdade”⁹².

A atriz parece ter incorporado o papel da personagem como representação da sua vida, embora demonstre preocupação com o risco de o público confundi-la com Hermila/Suely, ela comenta:

A única consciência que eu tinha, inclusive demorei um pouco para perceber, era a de que bastava ser Hermila, ou seja, eu mesma. Confesso que foi o papel mais difícil da minha vida. (...) Com relação ao nome, minha única preocupação, era das pessoas confundirem a minha história de vida, com a da Suely. Durante um bom tempo, ainda dentro do processo de preparação, me incomodei com isso. Mas depois percebi que deixando as nossas histórias se fundirem, até ajudaria na composição ⁹³.

Seu discurso acentua o teor lúdico de “falso” e “verdadeiro” na narrativa fílmica.

4.1.2 O cenário e a ambientação: transcendências imagéticas no sertão nordestino

Quando um sujeito senta numa salinha de cinema, já tendo lido a sinopse do filme que vai assistir, ele formula uma ideia do ambiente onde acontece o enredo fílmico, acionando um pré-conhecimento de mundo, de história, de espaço e de tempo (inclusive a mitologia referente a determinado objeto, pessoa ou assunto). Não obstante, ao fazer este exercício com o filme *O Céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz não será tarefa simples encontrar alguns dos principais elementos mitológicos do interior do nordeste, usualmente representados na literatura e no cinema, durante a exibição da película. Eles ali estão, mas de forma bastante matizada. Estão apenas

ANEXOS

92 Sugiro a leitura das questões 4, 5 e 6 da Entrevista com Hermila Guedes (2010).

93 GUEDES, 2010

encontro dela com Ju será inevitável, mas elas têm muita mágoa uma da outra e talvez seja difícil resolver 40 anos em alguns dias.

tangenciados no cenário, nos figurinos, costumes, temperamentos, linguagem e na maneira de agir e sentir do nordestino. Mas os pontos tangenciados são densos.

Para encontrá-los, ao assistir ao filme, o/a espectador/a deve prestar mais atenção e considerar que: ou deve rever os conceitos sobre as denominações geográficas “interior” e “capital”, “norte” e “sul” ou deve repensar a representação mental sobre o sertão. De qualquer maneira, é possível deduzir que há um outro olhar, um sertão atualizado em sua geografia política, econômica e social.

No primeiro caso, é difícil situar geograficamente o nordeste de Hermila, a protagonista, para ela mesma, pois seu espírito diaspórico não parece reconhecer lugar algum como seu. Mas, metaforicamente, há um nordeste globalizado osmótico na personagem, migrando da sua caracterização para o cenário e vice-versa. Este sertão em Hermila parece estar presente nas suas vestes e na sua atuação; complementado, mais que por um local geográfico, pela deslumbrante ambientação (Ilustração 2).



ILUSTRAÇÃO 2 - Chegada de Hermila com o filho a Iguatu.

Fonte: O CÉU, 2006.

Após uma longa viagem, vinda do sudeste, Hermila pisa em Iguatu, cidade situada sob uma abóbada celeste, de azul imenso – contrastante com a terra árida, de vegetação rasteira, predominantemente ocre. Até certo ponto, isso parece estar contido num sertão reconhecível por nossos esquemas mentais. Mas poderia estar, por exemplo, em certa parte de Goiás, Mato Grosso ou de Minas.



ILUSTRAÇÃO 3 – Parte da estrada sertaneja.
Fonte: O CÉU, 2006.

Este ambiente será a primeira marca d'água do filme, ou seja, é um aspecto que estará presente em toda a narrativa, sutilmente, mas que será um elemento interessante para se compor o contexto e as personagens. E estar sob esse vasto céu pode ser tão encantador quanto opressor. O ambiente desse local é inscrito nos diversos *takes* da estrada, às vezes, perene e vazia. Às vezes, perturbada por um caminhão, ou um ônibus (Ilustração 3). O/a espectador/a pode sentir o ambiente na profundidade do horizonte, onde há tanta paz, que não há lugar para mais nada. Nada. E aí está o problema, o nada, a falta de perspectiva na linha horizontal entre o amarelo descampado e o azul invasivo.

Igualmente são reconhecíveis neste sertão as emoções retirantes da protagonista, que seria a segunda marca d'água. Pois, embora Hermila tenha feito o caminho contrário dos mitos antecedentes – que fugiram da terra inóspita em busca de oportunidades – o seu pensamento, importunante para ela repetir a mesma busca, será o chão de sua fuga. Pois a frustração vencerá o desejo que ela nutria por ficar. Este não será suficientemente forte para vencer o nada e criar raízes. Ao final, Hermila deixará a terra, como que obrigada a partir. Nesse sentido, é verificável a tensão dominante entre os binômios Norte e Sul na psicologia da personagem. Conforme Silvie Debs (2007), essa tensão está caracterizada na dimensão econômica:

Título Original: As Filhas do Vento
Distribuição:
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 85 minutos
Ano de Lançamento (Brasil): 2003 (2006)
Direção: Joel Zito Araújo
Ano de Lançamento: 2005
Roteiro: Di Moretti
Produção: Márcio Curi
Música: Marcus Viana
Fotografia: Jacob Sarmiento Solitrenick
Direção de Arte: Andréa Velloso
Edição: Isabela Monteiro de Castro

ELENCO:

Milton Gonçalves (Zé das Bicicletas)
Taís Araújo (Maria "Cida" Aparecida)
Ruth de Souza (Maria "Cida" Aparecida - idosa)
Thalma de Freitas (Maria "Ju" da Ajuda)
Léa Garcia (Maria "Ju" da Ajuda - idosa)
Rocco Pitanga (Marquinhos)
Kadú Carneiro
Zózimo Bulbul
Jonas Bloch
Maria Ceixa
Danielle Ornelas
Mônica Freitas

SINOPSE: Numa pequena cidade em Minas Gerais as irmãs Maria "Cida" Aparecida (Taís Araújo) e Maria "Ju" da Ajuda (Thalma de Freitas) têm objetivos bem distintos. A primeira quer se tornar uma famosa atriz e para isto é imperativo que deixe o lugarejo, já a segunda só pensa em namorar. Vivem com Zé das Bicicletas (Milton Gonçalves), o pai delas, que foi abandonado pela mulher e é muito rigoroso com o comportamento das filhas. Quando ele acusa injustamente Cida de estar se envolvendo com Marquinhos (Rocco Pitanga), o namorado de Ju, ela fica tão magoada que deixa a cidade e vai para o Rio de Janeiro na esperança de ser atriz, e consegue. A vida de cada irmã seguiu seu curso e elas ficam sem se falar por mais de 4 décadas. Com a morte de Zé das Bicicletas, Cida retorna para a sua cidade natal para o enterro do pai. O

APÊNDICES

APÊNDICE A

Ficha técnica de O céu de Suely

DVD: O Céu de Suely
Distribuição: VideoFilmes
Direção: Karim Aïnouz
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 90 min
Ano de Lançamento: 2006
Roteiro: Maurício Zacharias, Felipe Bragança e Karim Aïnouz, baseado em argumento de Maurício Zacharias e Karim Aïnouz
Produção: Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Habërle e Peter Rommel
Música: Berna Ceppas e Kamal Kassim
Fotografia: Walter Carvalho
Direção de Arte: Marcos Pedroso
Figurino: Marcos Pedroso
Edição: Isabela Monteiro de Castro e Tina Baz Le Gal

ELENCO:

Hermila Guedes (Hermila) - Georgina Castro (Georgina)
Maria Menezes (Maria) - João Miguel (João)
Mateus Alves (Mateuzinho) - Gerkson Carlos (Mateuzinho)
Zezita Matos (Zezita) - Marcélia Cartaxo
Flávio Bauraqui

SINOPSE: Mila (Hermila Guedes) nasceu e foi criada na pequena cidade de Iguatu, na região Nordeste brasileira. Grávida, tenta a vida em São Paulo com o namorado. Meses depois, porém, volta à cidade natal, sem desistir de seu sonho de morar na cidade grande. Para concretizá-lo definitivamente, bola um plano para conseguir condições materiais.

APÊNDICE B

Ficha técnica de As filhas do vento.

A cultura rural tradicional, sertaneja, confrontada com os problemas da sobrevivência cotidiana, vê na cultura urbana moderna a solução de seus problemas. O Sul é vivido sob a forma de projeção ou sonho. A pobreza e a miséria obrigam, com efeito, os habitantes do sertão a migrar do interior para outras regiões, seja para o litoral, seja para o Sul e as grandes cidades⁹⁴.

Desse modo, reconhece-se esta terra narrada por Euclides da Cunha, abandonada por seus políticos, mal governada pela metrópole e por isso condenada ao abandono. Um nordeste quase estéril presente nos poemas de João Cabral de Melo Neto, e nos romances de Graciliano Ramos e Rachel de Queirós. Essa é a terra

marcada pelas partidas, o sertão, descrito pelos textos do Sul de um ponto de vista exterior como uma constatação socioeconômica ligada ao clima, é descrito, de um ponto de vista interior pelos escritores do Nordeste, como o drama de um destino pessoal, primeiro sob o signo da fatalidade, depois sob o da revolta⁹⁵.

Além desses pontos densos, tangenciais à narrativa, há outros aspectos reconhecíveis. Tanto o pensamento de Hermila, quanto o seu desejo não são revelados a/ao espectador/a facilmente, ao contrário, são sempre uma surpresa que só se **des-cobre** durante a ação da personagem ou nas suas poucas falas. Encontra-se o sertão de outrora em Hermila nestas características: na representação do ambiente árido e de um povo de poucas, mas contundentes palavras, de decisões secas, de atitudes obstinadas. Logo, as personagens, de maneira geral, têm poucos turnos de diálogos entremeados de longos silêncios. Tendo o foco da narrativa na protagonista Hermila, exemplos não faltam: 1) nas sequências em que, entre um telefonema e outro para Mateus, a quem Hermila chama de marido, ela espera o tempo passar, sem palavras, fumando ou jogando fliperama (Ilustração 4 e 8).

94 DEBS, 2007, p. 231

95 op. cit., p. 232



ILUSTRAÇÃO 4 – Uma das cenas em que Hermila espera a hora passar para ligar novamente para Mateus.
Fonte: O CÉU, 2006.

Depois na decisiva conversa com a sogra (Marcélia Cartaxo) o espectador não sabe tudo o que a protagonista está a pensar ou a agir, mas pode deduzir seus sentimentos; Hermila é expulsa da casa da avó e parte sem rumo num longo silêncio pela noite (ilustração 18); numa cena seguinte, sem palavras, ela e a amiga Georgina estão no estafante calor, em frente à geladeira com a porta desta aberta (Ilustração 5), não se sabe o que estão a pensar, o espectador só perceberá o interesse, o afeto e a solidariedade de Georgina em relação a Hermila nos gestos e no enquadramento, pois tudo é silêncio.

PLANO PRÓXIMO - Enquadramento da figura humana da metade do tórax para cima.

PLANO AMERICANO OU MÉDIO - Plano que mostra uma pessoa enquadrada da cintura para cima.

PLANO GERAL - Plano que mostra uma área de ação relativamente ampla.

PLANO DE DETALHE - Mostra apenas um detalhe, como, por exemplo, os olhos do ator, dominando praticamente todo o quadro.

SEQUÊNCIA - Como se denomina cena, no cinema, embora muitos prefiram chamar assim uma série de cenas ligadas pela mesma continuidade.

SUPER CLOSE - mostra apenas um detalhe, como, por exemplo, os olhos do ator, dominando praticamente todo o quadro

TOMADA - conjunto de cenas, não necessariamente dentro de um mesmo espaço e tempo.

OFF - vozes ou sons não produzidos na cena focada. Um personagem que fale, sem estar em cena, fala em off.

ÂNGULO PLANO - ângulo que apresenta as pessoas ou objetos filmados num plano horizontal em relação à posição da câmara.

AMBIENTE/CENÁRIO - O tratamento cinematográfico da história. Espaço cênico.

Lugar, elementos físicos e/ou virtuais de um lugar que têm a finalidade de caracterizar os personagens e seu perfil psicológico determinado num argumento ou roteiro.

AR - Chama-se AR o espaço no quadro que não é encoberto pelo objeto filmado, seja algo ou alguém. O equilíbrio entre o objeto filmado e o “AR” (GUIMARÃES, 1994, p. 89).

CAMPO (PLONGÊ)/ CONTRA-CAMPO (CONTRA-PLONGÊ) -

é a principal ferramenta do cinema clássico-narrativo, visto que introduz continuidade visual, sobretudo através da regra dos 30°, a imagens completamente descontínuas. Trata-se da montagem invisível, a qual naturaliza, aos olhos do espectador, a ilusão de que os personagens ocupam o mesmo espaço cênico quando, na realidade, encontram-se separados. Assim, campo/contra-campo refere-se à prática construída e estabelecida pelo cinema clássico-narrativo a fim de se parecer verdadeiro: a linguagem dominante como única realidade fílmica possível, sobrepondo-se às demais.

CENA - todo o roteiro é dividido em cenas, unidades dramáticas de ação contínua. Sequência dramática com unidade de lugar e tempo, que pode ser “coberta” de vários ângulos no momento da filmagem.

CLOSE-UP - detalhe focalizado em câmara cheia, aproximando-o do espectador. Plano que enfatiza um detalhe.

ENQUADRAMENTO - Limites laterais, superior e inferior da cena filmada. É a imagem que aparece no visor da câmara.

PLANO-FLASH - Presume-se que se queira reforçar uma tensão dramática. Essa linguagem cinematográfica também é um meio de se elaborar uma assinatura do filme.



ILUSTRAÇÃO 5 – Casa de Georgina. Calor abrasador, alternativas extremadas.

Fonte: O CÉU, 2006.

Mas, ativando sua empatia, o/a espectador/a poderá entender as óbvias emoções de Hermila, como também construir, nesse silêncio, o sentido mais profundo do apoio de Georgina, ao se lembrar de sua confissão, isto é, que aos 14 anos, assim como Hermila, desejou migrar de Iguatu. Ativando nosso pré-conhecimento de mundo sobre as oportunidades econômicas e sociais no nordeste, pode-se imaginar que Georgina seja uma personagem representativa de meninas que, na pobreza, quando não são dadas (ou vendidas) pela família, saem de casa por desentendimentos ou abusos, e acabam iniciando sua vida sexual na prostituição, na esperança de uma vida melhor, em lugares de passagem, onde há muitos viajantes, como em Iguatu. Esses momentos demandam mais interatividade do espectador para perfazer os sentidos e os sentimentos desse ambiente geográfico na narrativa, mas são possíveis, quando se tem mais leituras sobre o ambiente sócio-cultural, já que demandam uma dinâmica acentuadamente associativa na assistência ao filme.

Os pensamentos de Hermila não são dados a saber ao/a espectador/a, que só poderá descobri-los, fazendo, na mente, a sua edição das imagens, unindo os silêncios às próximas cenas e diálogos da diegese.

Outro exemplo, numa cena matinal, em que Hermila está com o menino no colo, e ela bebe avidamente copos de água (Ilustração 6), observada pela avó (Ilustração 7).



ILUSTRAÇÃO 6 – Hermila começa um processo de recomeço após uma noite com João.
Fonte: O CÉU, 2006.



ILUSTRAÇÃO 7 – A avó percebe a ressaca da neta.
Fonte: O CÉU, 2006.

No contra-campo⁹⁶ daquele close em Hermila, está o olhar e o discurso da avó, quando percebe os goles ávidos da neta. Deduz-se que a avó percebe a sede da neta decorrente da ressaca da noite anterior. E, pelo seu olhar de espanto e condenação, parece não ter sido a primeira

SE EU fosse você 2. Direção de Daniel Filho. Brasil: Globo filmes, 2009.

SONHO de Valsa. Direção de Ana Carolina. Brasil: Cristalcinematográfica, 1987.

UM CASO de Polícia. Direção de Carla Civelli: Brasil, 1959.

UM PINGUINHO de Gente. Direção de Gilda de Abreu: Brasil, Cinédia, 1949.

UMA VIDA em Segredo. Direção de Suzana Amaral. Brasil: Raiz produções, 2002.

UP IN the Air. Direção de Jason Reitman. EUA, 2009.

VERA. Direção de Sérgio Toledo. Brasil: SP-ficção, 1986.

VERÔNICA. Direção de Maurício Farias. Brasil: Globo filmes, 2008.

VIDA DE Menina. Direção de Helena Solberg. Rio de Janeiro: Radiante filmes, 2005

VIDAS Secas. Nélson Pereira dos Santos. Brasil: Sino filmes; Riofilmes, 1965.

XUXA e o mistério da feiurinha. Direção de Tisuka Yamasaki. Brasil: PlayArte, 2009.

ZUZU Angel. Direção de Sérgio Rezende. Brasil: Warner Bros, 2006.

GLOSSÁRIO

ÂNGULO ALTO - enquadramento da imagem com a câmara focalizando a pessoa ou o objeto de cima para baixo.

ÂNGULO BAIXO - enquadramento da imagem com a câmara focalizando a pessoa ou o objeto de baixo para cima.

⁹⁶ Ver glossário.

MEU tio matou um cara. Direção de Jorge Furtado. Brasil: Fox Film, 2004.

NINA. Direção de Heitor Dhalia. Brasil. 2004.

O CÉU de Suely. Direção de Karim Aïnuoz. Brasil/França/Alemanha: Videofilmes, 2006.

O DIVÃ. Direção de José Alvarenga Jr. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2009.

O ÉBRIO. Direção de Gilda de Abreu. Brasil: Riofilme, 1946.

O INVASOR. Direção de Beto Brant. Brasil. 2001.

O MISTÉRIO do dominó preto. Direção de Cléo Verberena. São Paulo: Épica Filme, 1930.

O PÃO que o Diabo Amassou. Direção de Maria Basaglia. Brasil. 1957.

O QUATRILO. Direção de Fábio Barreto. Brasil: Paramount, 1994.

OS INDOMÁVEIS. Direção de James Mangold. Estados Unidos: Focus Filmes, 2007.

OS NORMAIS 2. Direção de José Alvarenga Jr. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2009.

PORTO das caixas. Direção de Paulo César Saraceni. Brasil: Produções Cinematográficas; Everon Filmes, 1962/1963.

PRECIOSA (Precious). Direção de Lee Daniels. USA: PlayArte, 2009.

RIDDLER of the sphinx. Direção de Laura Mulvey e Peter Wollen. USA: Rhino; Warner, 1975.

ROMANCE da Empregada. Direção de Bruno Barreto. Brasil: Embrafilme: 1988.

vez, a avó parece julgar que a neta já pode cuidar do filho por si mesma e da própria vida. As palavras, no entanto, são sutis: *Hermila, vê se cuida um pouco desse menino, vou trabalhar*. Sai e fecha a porta com o mesmo olhar. Como se no olhar lançado, a avó quisesse dizer algo parecido com: “muita diversão, pouco ciso! Como se cobrasse responsabilidade da neta, que arranjasse um trabalho e fosse mais responsável com o filho. A neta mantém-se calada. Somente na cena seguinte, quando Hermila reaparece na rodoviária, querendo saber o valor de uma passagem para o lugar mais longe dali é que se pode inferir a que conclusões os seus pensamentos, angústias e desejos a levavam desde as tomadas anteriores até o imperativo da avó. Ela parece ter entendido que a avó lhe cobrava responsabilidade, atitude e trabalho.

Por outro lado, há outro sertão n’*O Céu de Suely* (2006), que nos incita a repensar as nossas representações mentais estéticas, construídas no decorrer de décadas, pelas leituras dos romances, nos quais as cores das roupas das personagens mimetizam as cores da geografia local: bege, ocre, verde-musgo; e dos filmes sobre o nordeste em cores ou em PB tais como *Menino de Engenho* (1965), *Vidas Secas* (1963), e do ciclo do cangaço ou dos vaqueiros *Grande Sertão* (1965), exemplificado por *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) até os mais recentes, que usam uma paleta de mais matizes, porém ainda remetem a um antigo imaginário coletivo, como *Canudos* (1997) e *Auto da Compadecida* (2000). Talvez o filme *Bye Bye Brasil* (1979), realizado por Cacá Diegues, tenha iniciado no cinema este outro nordeste repleto de cores, hoje atualizado em filmes como *Amarelo Manga* (2002) de Cláudio Assis e *Cinema, Aspirina e Urubus* (2005) de Marcelo Gomes – filmes sobre o nordeste que exigem realismo e cuja cenografia fica melhor em locações pré-existentes.

No sertão, aonde chega a protagonista, a paleta (dantes padronizada para se pensar a aridez sertaneja) é relativizada com a marcante presença das cores fortes do vermelho, do rosa, do amarelo, do verde, do azul-real... E as cores primárias parecem codificar a vida elementar daquele trecho do país, cuja sobrevivência econômica não está na agropecuária, mas no pequeno comércio de “churrasquinho de gato”, de roupas para criança, de eletroeletrônicos, no comércio de bebidas, nos serviços do restaurante modesto, do frequentado posto de gasolina, e da rodoviária. Definitivamente, este local não se parece com a mitologia do nordeste desértico e inativo de outrora.

Menos abstrato seria o sertão de Maria, João, Georgina, e das outras personagens que trabalham em Iguatu, cada um na sua função,

que atendem a um mercado vivo e dinâmico. Considerado esse cenário, não se pode denominá-lo de rural em oposição ao urbano. Se for chamado de periferia, é melhor considerar alguma outra cidade de referência, pois a cidade-passagem de Iguatu parece ser ponto estratégico e central no caminho para outras geografias.

Sua urbanidade é tão funcional e abundante que pode ser confundida com um grande bairro de periferia de São Paulo, onde o hibridismo do metropolitano e o provinciano são expressos nos produtos que o pouco dinheiro pode adquirir de mais moderno e tecnológico ou usufruir: do trem, da moto, do aparelho de karaokê, da tv, das máquinas de jogos eletrônicos, dos radinhos, dos automóveis, das roupas industriais de algodão, do jeans, dos brinquedinhos de plástico, dos inúmeros acessórios de plástico (Ilustrações 8 e 9). O som de forró da sanfona ou acordeom é substituído pelo forró de som eletrônico, que anima as festas noturnas. A maioria das canções que se ouve são regravações de *hits* americanos.



ILUSTRAÇÃO 8 – Hermila entediada, no jogo eletrônico, à espera de um momento para ligar novamente para o marido.
Fonte: O CÉU, 2006.

DOMÉSTICAS, o filme. Direção de Fernando Meirelles. Brasil: 02 filmes, 2001.

EM QUADRO – A História De 4 Negros Nas Telas. Direção de Luiz Antonio Pilar. Brasil. 2009.

FEMINISMO Plural. Direção de Vera Figueiredo. 1983.

GALANTE e Sanguinário. Direção de Delmer Davis. 1957.

GAROTAS do ABC: Aurélia Shwarzenega. Direção de Carlos Reichenbach. Brasil: Riofilme, 2003.

GRANDE Sertão. Direção de Geraldo e Renato Pereira. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Vila Rica Produções Cinematográficas, 1965.

GUERRA ao Terror (The Hurt Locker). Direção de Kathrin Bigelow. Estados Unidos: Imagem Filmes, 2008.

INCONFIDÊNCIA. Direção de Carmem Santos. Brasil. 1948.

LAMPIÃO, A Fera Do Nordeste. Direção de Guilherme Gáudio. Brasil. 1930.

MACUMBA na Alta. Direção de Maria Basaglia. São Paulo: Paulistania Filme S.A., 1958.

MADAME Satã. Direção de Karim Aïnouz. Brasil. 2002.

MAR de Rosas. Direção de Ana Carolina. Brasil: Video Filmes, 1977.

MEMÓRIA de Helena. Direção de David Neves. Brasil. 1968/1969.

MENINO da Porteira. Direção de Jeremias Moreira Filho. Brasil. 2009.

MENINO De Engenho. Direção de Walter Lima Júnior. Brasil. 1965.

BAGDÁ Café. Direção Percy Adlon. Alemanha: Island Pictures, 1987.

BASTARDOS Inglórios (Inglorious Bastards). Direção de Quentin Tarantino. Estados Unidos/Alemanha: Paramount Pictures Brasil, 2009.

BOCCACCIO' 70. Direção de Fellini, Monicelli, De Sica, Visconti. Itália. 1962.

BYE, Bye Brasil. Direção de Cacá Diegues. Brasil: Embrafilme, 1979.

CABRA Marcado Pra Morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil. 1984.

CARLOTA Joaquina. Direção de Carla Camurati. Brasil. 1995.

CASA Blanca. Direção de Michael Curtiz. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1942.

CASA de Areia. Direção de Andrucha Waddington. Brasil. 2005.

CIDADE Baixa. Direção de Sérgio Machado. Brasil: Videofilmes, 2005.

CINEMA, Aspirina E Urubus. Direção de Marcelo Gomes. Brasil. 2005.

CORAÇÃO Materno. Direção de Gilda de Abreu. Brasil. 1949/1951.

CORISCO E Dadá. Direção de Rosemberg Cariry. Brasil: Riofilmes, 1996.

DADÁ, A Musa Do Cangaço. Direção de José Umberto. Brasil. 1981.

DAS TRIPAS coração. Direção de Ana Carolina. Brasil: VFL, 1982.

DESMUNDO. Direção de Alain Fresnot. Brasil: Sony Pictures, 2003.

DEUS E O Diabo Na Terra Do Sol. Direção de Glauber Rocha. Brasil. 1964.

DOIS filhos de Francisco. Direção de Breno Silveira. Brasil: Globo Filmes, 2005.



ILUSTRAÇÃO 9 – Trem que passa pela cidade.
Fonte: O CÉU, 2006.

4.1.3 A estética do forró de plástico

Durante as gravações do filme, o co-roteirista Felipe Bragança, escreveu uma carta, na qual relata a surpresa de descobrir espaços emergentes desse sertão. Trechos da carta foram publicados na revista eletrônica *Contracampo* e destaca-se o seguinte para ilustrá-lo:

A história aqui começou ontem, começou há poucos segundos: não há prédios históricos, fachadas bucólicas, memórias... Narrar um filme aqui é um desafio do tempo, contra o tempo e para o tempo. Porque não existem eventos, dados, fatos: existe Iguatu e só. (...). Em pleno sertão cearense, sem chuva e com um céu tão iluminado que parece tomado por um véu, vive este centro urbano, comercial, com ruas tomadas de jovens de olhos perdidos e roupas coloridas. Tudo aqui se sorteia, se rifa. Bingos pelas ruas dão prêmios em dinheiro, DVDs, cestas de sabonetes. Um sertão com o cheiro da gasolina das motos e dos perfumes agudos das raparigas. Triste. E alegre como nada mais. Como as placas

luminosas e os *neons* que competem com as noites de lua. Ou os faróis de *pick-ups* que cortam as ruas escuras⁹⁷.

A nova estética da região nordestina está no jeito de viver o cotidiano. Está expressa também no figurino regional, usado no chamado “forró de plástico”⁹⁸. Usam pouca roupa, em geral, *tops*, camisetas justas, *shorts*, minissaias, sandálias e o excesso de bijuterias coloridas de plástico, de borracha, de acrílico, que, aliás, muito lembram os subúrbios das grandes cidades. Nota-se que a feminilidade das personagens está em revelar o corpo. Enquanto a masculinidade está em escondê-lo, em geral, os homens usam calça comprida, camisa de estampa quadriculada, com botões, camisa de manga curta, ou camisa *t-shirt* de cores lisas variadas (Ilustração 10).



ILUSTRAÇÃO 10 – Hermila vendendo rifa.
Fonte: O CÉU, 2006.

97 BRAGANÇA, 2005

98 Esta expressão foi encontrada numa entrevista do Diretor de Arte, Marcos Pedroso, concedida ao jornalista Carlos Heli de Almeida (2008) no JBoonline, quando o filme ainda não havia sido lançado em circuito nacional, e tinha o nome atual: “– O sertão de *Rifa-me* é globalizado, mistura miséria característica da região com produtos coreanos, o chamado forró de plástico, que tem influência dos espetáculos das bandas de rock – enumera o artista”.

A HORA da Estrela. Direção de Suzana Amaral. Brasil: Raiz Produção Cinematográfica, 1985.

A FESTA da menina morta. Direção de Matheus Nachtergaele. Brasil: Bananeira Filmes, 2008.

A MULHER invisível. Direção de Claudio Torres. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2009.

A OSTRa e o Vento. Direção de Walter Lima Jr. Brasil: Riofilmes, 1998.

A PARTILHA. Direção de Daniel Filho. Brasil: Globo Filmes, 2001.

A RIFA (La Riffa). Direção de Vitorio De Sica. Itália/França. 1962.

A ROSA Púrpura Do Cairo (The Purple Rose Of Cairo). Direção de Woody Allen. Estados Unidos. 1985.

AMARELO Manga. Direção de Cláudio Assis. Brasil. 2002.

AMÉLIA. Direção de Ana Carolina. Brasil: Europa Filmes, 2000.

AMORES Perros (Amores Brutos). Direção de Alejandro González Iñárritu. México: Altavista Films, 2000.

AMY! And Frida Kahlo and Tina Modotti. Direção de Laura Mulvey e Peter Wollen. Estados Unidos. 1983.

AS FILHAS do Vento. Direção Joel Zito Araújo. Brasil: Riofilmes, 2005.

AS TESTEMUNHAS não Condenam. Direção de Zélia Costa. Rio de Janeiro. 1962.

AUTO da Compadecida. Direção de Guel Arraes. Brasil: Globo Filmes, 2000.

AVATAR. Direção de James Cameron. Estados Unidos: Fox Filmes do Brasil, 2009.

graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.

HESSEL, Marcelo. Omelete entrevista o diretor Karim Aïnouz de *O Céu de Suely*, parte 1. Disponível em: <<http://www.omelete.com.br/cine/100003410.aspx>>. Acesso em: 16 Nov. 2006a.

HESSEL, Marcelo. Omelete entrevista o diretor Karim Aïnouz de *O Céu de Suely*, parte 2. Disponível em: <http://www.omelete.com.br/cine/100003456/Omelete_entrevista_Karim_A%EFnouz_diretor_de_O_ceu_de_Suely_Parte_2.aspx>. Acesso em: 16 nov. 2006b.

MALUF, Sonia . Entrevista com Laura Mulvey. *Revista de Estudos Femininos*, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 351-362, ago. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 jun. 2009.

SOUZA, Ruth. *Ruth Souza*: entrevista [jan. 2010]. Entrevistadora: Sumaya Machado Lima. Rio de Janeiro: Em sua residência, 2010. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do programa de pós-graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.

FILMOGRAFIA

ABRIL despedaçado. Direção de Walter Salles. Brasil/França/Suíça: co-produção VideoFilmes, Haut et Court, Bac Films e Dan Valley Film AG, 2001.

A FALECIDA. Direção de Leon Hirszman. Brasil. 1965.

A FILHAS do vento. Direção de Joel Zito Araújo. Rio de Janeiro: Riofilmes, 2005.

Esta nova característica nordestina representada no filme é *pop cafona* e está em sintonia com o espaço e o tempo brasileiro de uma moda popularizada pela televisão e pelas revistas sobre artistas e novelas, na maneira de vestir, de adornar, pentear, andar, etc.

Por um lado, nesse ambiente, Hermila parece pertencer tanto a Iguatu quanto a São Paulo; o que pode verdadeiramente distingui-la daquela região e indicar sua experiência retirante é a sua franja oxigenada. Através do discurso das outras personagens isso é categorizado como um destaque de modernidade. Primeiro pela tia Maria que pergunta se aquele “cabelinho” se usava em São Paulo; depois pelo namorado João: que faz um comentário elogioso e em terceiro pela vendedora/proprietária de uma loja de roupas que a reconhece pelas cores do cabelo, pois ouviu o cunhado dizer que comprara uma rifa diferente de uma tal Suely, cujo traço marcante era um “cabelo meio loiro”. Portanto, notavelmente, esta é a sua diferenciação em relação aos que lá habitam.

Por outro lado, imaginá-la na capital de onde veio é visualizá-la como mais uma habitante e parte da periferia de um centro muito maior, que poderia perfeitamente ser Rio de Janeiro, Porto Alegre, Fortaleza ou Belo Horizonte, em dias de extremo calor.

A narrativa do figurino e dos objetos cênicos significam um sertão que não corresponde exatamente às expectativas ativadas pelos elementos míticos que antes eram confirmados em filmes como *Lampião, a fera do nordeste* (1930), *Dadá, a musa do cangaço* (1981); *Cabra marcado pra morrer* (1984), *Corisco e dadá* (1996). O cenário nordestino não é o do sertão do *Quinze* de Rachel de Queirós, nem de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, e bem diferente de *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa. Ele é atualizado. No entanto, todos esses sertões permanecem no caráter das personagens: na determinação, no orgulho próprio, no andar, no olhar, nos silêncios... E especialmente a possibilidade sempre presente de emigração da protagonista, que conota a liberdade e a errância, assim como a resignação e a rebeldia sertanejas, mas numa nova linguagem.

Enfim, há muitos detalhes que engendram este outro cenário estético representado em *O Céu de Suely* (2006). A vida que passa ansiosa ou calmamente nessa paisagem de Iguatu é capturada num plano americano como, por exemplo, o plano que enquadra o orelhão em que Hermila liga várias vezes para Mateus e casas coloridas estão ao fundo (Ilustração 11).



ILUSTRAÇÃO 11 – No primeiro plano o orelhão; casas geminadas e coloridas ao fundo.
Fonte: O CÉU, 2006.

Nesses detalhes estéticos da filmografia, a imaginação do/a espectador/a pode voar ávida para detrás dessas casas, comparadas a um varal de roupas coloridas, e procurar no horizonte o tal céu de Suely, que pode estar bem distante na grande angular, despertando um sentimento de liberdade e de fuga. Mas esse longo vôo pode nos cansar de tanto nada. Acabariamos encontrando a melancolia sertaneja, aconchegada num mitológico silêncio de vida seca e ocre.⁹⁹

⁹⁹ A propósito, na banca de qualificação, foi sugerida a verificação de uma possível relação imagética entre o filme *Bagdá Café* e *O céu de Suely*. Procurei elaborar uma leitura, mas a tese tomou outros rumos. A título de curiosidade, gostaria de dizer que os filmes de fato dialogam pela presença de elementos pontuais, como os mostrados nas ilustrações 2, 3, 9, 11. Ou seja, pela representação de personagens esperançosas, que chegam perdidas na paisagem desoladora de céu e terra quase infinitos; pela presença reiterada de uma caixa d'água, que parece estar ali para lembrar da aridez da região; pelas imagens das cargas pesadas de trens ou de caminhões que transitam a estrada, a qual caracteriza a leveza do lugar de passagem que são a pequena Iguatu e o Bagdá Café. Sem esquecer do calor abrasador do lugar, que interferem no humor das personagens. Há outras imagens que aproximam esses filmes como aquelas do frequentado posto de gasolina, da poeira constante, do chão de terra, bem como aspectos do perfil desterritorializado das personagens, seus relacionamentos rompidos, suas tentativas de reterritorialização. Sobretudo, a magia de Bagdá Café está para além dos truques de mágica e da simpatia de Brenda (CCH Pounder) e de Yasmin (Marianne Sägebrecth) para divertirem os clientes. Está para além do sorriso sedutor de Hermila para vender o "céu". A magia e a sedução de ambos os *road movies*, que conquistaram diversos públicos, parecem estar na determinação das personagens de reinventarem seu destino à sua maneira.

VOLPATO, Rosane. *Iansã: a deusa dos ventos*. Disponível em: <<http://www.rosanevolpato.trd.br/deusaiana.htm>>. Acesso em: 31 jul. 2008.

WHITMONT, Edward C. *O retorno da Deusa*. São Paulo: Summus, 1982.

ENTREVISTAS

AÏNOUZ, Karim. *Karim Aïnouz*: entrevista [mar./abr. 2010]. Entrevistadora: Sumaya Machado Lima. Florianópolis/São Paulo: Via Skype; entrevistador Florianópolis, entrevistado São Paulo, 2010. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do programa de pós-graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.

ALMEIDA, Carlos Heli de Almeida. Visões de um diretor de arte: Marcos Pedroso assina o visual de quatro filmes em cartaz no Festival do Rio. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/destaques/2005/festivaldorior/mat6.html>>. Acesso em: 10 dez. 2008.

ARAÚJO, Joel Zito. *Joel Zito Araújo*: entrevista [fev. 2010]. Entrevistadora: Sumaya Machado Lima. Rio de Janeiro: Por Email, 2010. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do programa de pós-graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.

GARCIA, Léa. *Léa Garcia*: entrevista [jan. 2010]. Entrevistadora: Sumaya Machado Lima. Cidade: Rio de Janeiro: Em sua residência, 2010. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do programa de pós-graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.

GUEDES, Hermila. *Hermila Guedes*: entrevista [fev. 2010]. Entrevistadora: Sumaya Machado Lima. Rio de Janeiro: Por Email, 2010. Entrevista concedida à Tese de Doutorado do programa de pós-

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. A response to the difference within: Feminism and critical theory. In: MUSE, Elizabeth; PARKER, Alice (Eds.). *The difference within Feminism and critical theory*. Amsterdam;Philadelphia: John Benjamins Publishing Co, 1988. Disponível em: <http://www.mcgill.ca/files/crclaw-discourse/Can_the_subaltern_speak.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2009.

_____. Can the subaltern speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Macmillan Education: Basingstoke, 1988, p. 271-313.

_____. Pode o subalterno falar? Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STONE-MEDIATORE, Shari. Chandra Mohanty y la revalorización de la “experiencia”. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara coelho de Souza;SHOWALTER, Elaine. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. London, UK: Virago, 1981.

RAMOS, Tania Regina Oliveira (Org.). *Falas de gênero*. Florianópolis: Mulheres, 1999.

TORONTO Festival lineup loaded with Oscar hopefuls. Disponível em: <http://74.125.47.132/search?q=cache:HhxBCjEHC58J:goldderby.latimes.com/awards_goldderby/nicole_kidman/+oprah,+oscar+2002,+nicole+kidman,+jennifer+aniston&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=10&gl=br&client=firefox-a> . Acesso em: 27 jun. 2010.

TOSCANO, Moema; GOLDENBERG, Miriam. *A revolução das mulheres: um balanço do feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

VAINFAS, Ronaldo. Homoerotismo feminino e o Santo Ofício In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto e Editora UNESP, 1997. p.115-140.

VENÂNCIO, Renato Pinto. Maternidade negada. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto e Editora UNESP, 1997. p. 189-222.

4.1.4 A representação da sexualidade feminina no protagonismo de Hermila

Para realizar seu sonho, Hermila passa a se chamar Suely, quando decide rifar-se, prometendo ao homem premiado, uma noite de sexo consigo “no paraíso”, num motel de beira de estrada. Neste capítulo, argumento que, na sequência em que paga o prêmio a um desconhecido, as cenas de sexo não são gratuitas, há um propósito subjacente: o de mostrar o perfil psicológico da personagem em comparação com uma outra sequência em que há cenas de nudez e de sexo. A finalidade é verificar como são representadas as imagens do corpo e da sexualidade femininas neste filme, identificando e analisando estratégias de (micro)poder e de negociação de identidades da personagem.

Para realizar-se, Hermila quebra várias barreiras morais, mas não éticas. Comercializar-se é uma delas. E o fato da personagem rifar-se, embora seja associado à ideia de coisificação, representa sua maneira de driblar dificuldades econômicas e preconceitos sociais relacionados ao gênero e repensá-los a seu favor e benefício. Afinal, ela conquista o que deseja.

Neste capítulo, argumento que, na sequência na qual Hermila paga o prêmio a um desconhecido num motel de beira de estrada há cenas de sexo que estão intrinsecamente ligadas à construção de identidade da personagem e seu perfil psicológico em comparação com outras cenas de nudez. O intuito é o de continuar identificando estratégias de micropoderes, negociação, representações das imagens do corpo e da sexualidade feminina.

As primeiras cenas de sexo de Hermila com o namorado João mostram uma personagem que vive o momento, tem afinidade com o parceiro (Ilustração 12). Está à vontade, extrovertida com a sua libido, nas cenas de forró no posto de gasolina (Ilustração 13). No entanto, é notável o desconforto de Hermila na cena de nudez, em que ela está com o ganhador do prêmio no motel.



ILUSTRAÇÃO 12 – Sinceridade e cautela.

Fonte: O CÉU, 2006

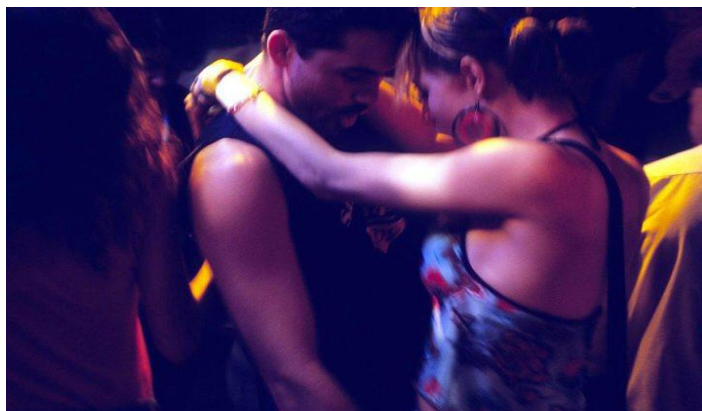


ILUSTRAÇÃO 13 – *Carpe diem* no forró.

Fonte: O CÉU, 2006

Uma maneira implícita de a personagem recusar-se a um discurso ideológico de repressão de sua sexualidade e de seu ato, e manter a lealdade aos próprios princípios éticos, é encontrada no que está fora de cena, na comparação que o espectador pode fazer dessas três cenas. Sua desenvoltura com o namorado e a sensualidade da sua dança estão completamente ausentes na hora de pagar o prêmio. Ela quer terminar logo a sua tarefa, ela avança em posição de comando sobre o corpo do ganhador, mas está visivelmente desconfortável (Ilustração 15).

_____. *Mulheres honestas e mulheres faladas: uma questão de classe*. Florianópolis: Editora UFSC, 1994.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1998.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PRIORE, Mary del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

RAGO, Luiza Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto; UNESP, 1997. p. 578-606.

RICHARD, Nelly. Feminismo, experiência y representación. *Revista Ibero americana*, Santiago, v. 62, n. 176-177, p. 733-744, 1996.

RUETHER, Rosemary Radford. *Sexism and God-talk towards a feminist theology*. London, UK: SCM Press, 1983.

SANTOS, Flávia Costa. A figura do pai no processo de criação literária. In: CORRÊA, Angela Maria da Silva (Org.). *Estudos neolatinos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

SCHMIDT, Simone. Com o exílio na pele. In: _____. COSTA, Cláudia de Lima (Orgs.). *Poéticas e Políticas Feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

SCOTT, Joan W. Experiência: tornando-se visível. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara coelho de Souza; RAMOS, Tania Regina Oliveira(Orgs.). *Falas de gênero*. Florianópolis: Mulheres, 1999, p. 21-56.

_____. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v.16, n.2, p.5-22, jul/dez, 1990.

STEELE, Valerie. *Fetiche: moda, sexo e poder*. Tradução de Alexandre Abranches Jordão. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LOURO, Guacira L. O cinema como pedagogia. In: LOPES, E.M.T.; FARIA FILHO, L. M.; VEIGA, L. Greive. (Org.). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MACEDO, Ana Gabriela. Pós-feminismo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n.3, p. 813-817, dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2006000300013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 08 fev. 2009.

MALUF, Sônia. Corporalidade e desejo: Tudo sobre a minha mãe e o gênero na margem, *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n.1, p. 143-153, 1999.

_____; MELLO, Cecília Antaki de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey, *Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 343-350, maio-ago, 2005. Disponível em: <<http://148.215.1.166:89/redalyc/pdf/381/38113207.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2009.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p.10-41, 2000.

NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995a. (série Gênero Plural)

_____. *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995b.

OAKLEY, Ann; JULIET, Mitchell. *Who's afraid of feminism: Seeing through the backlash*. London, UK: Hamish Hamilton, 1997.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PALVA, Marcia; MOREIRA, Maria Ester. *Cultura: substantivo plural*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 159-175.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto e Editora UNESP, 1997. p. 278-322.



ILUSTRAÇÃO 14 – O domínio constrangido.

Fonte: O CÉU, 2006

Mas o ganhador é *voyeur* e quer apreciar o seu prêmio (seu objeto de desejo, Suely) com calma. Pede-lhe que faça um *strip-tease* para ele.



ILUSTRAÇÃO 15 – Dance, Suely...

Fonte: O CÉU, 2006

Acredito que a comparação entre essas cenas contribua para a construção da imagem e do caráter de Hermila, confirme sua identidade. Nas linhas de sua digital, estão qualidades como integridade, responsabilidade de ser o que quer ser, confirmadas no cumprimento do acordo. Ela exercita o poder de sua autonomia. Ora, o ganhador demora a chegar, mas Suely o espera. Poderia ir embora.



ILUSTRAÇÃO 16 – O céu para o vencedor.
Fonte: O CÉU, 2006

Na comparação é evidente que, apesar de ordenar ao ganhador que tire suas calças, apesar de tomar iniciativas, e de estar em posição de controle, apesar de se mostrar empoderada, na verdade, a personagem se sente mal, fora de seu lugar, reificada por sua condição feminina. É possível deduzir que, naquele momento, existe outra Hermila, que mal consegue “vestir-se” de Suely. Concentrada em si mesma, está o sujeito que mede o peso do aviltamento por que passou para realizar o seu desejo, está o conflito interno de alguém que luta a favor de sua integridade e contra a coisificação de si própria, contra os que a

JARDINE, Alice; SMITH, Paul. *Men in feminism*. New York: Routledge, 1989.

LAGARDE, Marcela. *Gênero y feminismo – desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y Horas, 1996.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57

_____. *Alice doesn't*. Indiana: University Press; Bloomington, 1984.

_____. *Technology of gender: essays on theory, films and fiction*. Indianapolis, USA: Indiana University Press, 1987.

_____. Rethinking women's cinema: Aesthetic and feminist theory". Aesthetic and feminist theory. In: ERENS, Patricia. (Org.). *Issues in feminist film criticism*. Indianapolis, USA: Indiana University Press, 1990.

_____. *Figures of resistance: essays in feminist theory, with an introduction*. USA [S.I.]: Patrícia White, 2007. Disponível em: <<http://www.amazon.com/Figures-Resistance-Essays-Feminist-Theory/dp/0252074394#reader>>, Acesso em: 16 jul 2009.

_____. Semiótica y experiencia. LAURETIS, Teresa de. *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992. p. 251-294.

LIMA, Sumaya Machado. *A feminização do masculino: cinema e cultura*. 1983. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia da Universidade Católica - PUC, Rio de Janeiro, 2001.

LOPES, Guacira Louro (Org.). *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.10, n. 2, p. 283-300, 2002.

GHIRLARDI-LUCENA, Maria Inês. (Org.). *Representações do feminino*. Campinas, SP: Editora Átomo, 2003. (Coleção Mulher & Vida).

GOELLNER, Silvana Vilodre; JAEGER, Angelita Alice. Os feminismos em Portugal. *Estudos Feministas*, UFSC; Centro de Filosofia e Ciências Humanas; Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, vol.15, n.3, p. 839-841, 2007.

GOLDENBERG, M. *A revolução das mulheres: um balanço do feminino no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

_____. De Amélias a operárias: um ensaio sobre os conflitos femininos no mercado de trabalho e nas relações conjugais. In: GOLDENBERG, Miriam. (Org.). *Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros, seis visões sobre mudanças de comportamento de homens e mulheres na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GOLDENBERG, M.; RAMOS, Marcelo. A civilização das formas, o corpo como valor. In: GOLDENBERG, M. (Org.). *Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

HAHNER, June E. *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940*. Florianópolis: Mulheres, 2003.

HOGELAND, Lisa Maria. Fear of feminism: why young women get the willies. *Ms. Magazine*, Nov./Dez., 1994. Disponível em: <<http://www.rapiereliefshelter.bc.ca/volunteer/fearoffem.html>>. Acesso em: 16 jul. 2009.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde - 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JACOBINA, Eloá; KUHNER, Maria Helena. (Org.). *Feminino masculino, no imaginário de diferentes épocas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

confundem com uma prostituta, e contra a pecha que isso significa. Na entrevista que faço a Karim Aïnouz, ele comenta a atitude da personagem de rifar-se:

[...] não é nunca o caso de Hermila. Ela não está se pros-ti-tu-in-do. Eu acho que ela está tomando uma decisão de passar uma noite com alguém para conseguir um objetivo muito específico. Ela não é uma puta profissional, digamos assim. Ela está cometendo um ato de prostituição, mas é um ato. Por isso que eu falo que ela não se prostitui, é uma coisa até de ponderamento, de uma estratégia. É duro pra ela, mas é um fato importante¹⁰⁰.

Ao que eu complementaria: uma estratégia de empoderamento para conseguir seu objetivo específico. Ali está o peso das cenas de repressão sexual, representadas pela avó e pelos dois comerciantes que ela encontra (uma comerciante lhe agride fisicamente e com palavras, um comerciante a expulsa do seu estabelecimento e a avó a expulsa de casa, irada, por se sentir traída e ver a neta como uma meretriz). Karim fala de outro aspecto, que pode pesar nesses constrangimentos: a desonra que pode ter causado à família.

Então quando eu falo de honra é exatamente isso: numa sociedade patriarcal, com regras rígidas daquela maneira, ela [Hermila] tá quebrando um código. Um código muito forte, assim... que é um código machista, porque eu acho que se fosse um homem fazer isso seria completamente diferente, entendeu? Então a honra que eu falo é considerando o fato de que essa menina já chegou à cidade, com um filho, sem um pai pra mostrar, isto é, o pai desse filho. E agora ela tá fazendo uma coisa que a dê fama publicamente, entendeu?¹⁰¹

E a repressão sexual também está representada pela tia, afinal, assustada, a tia Maria tenta demover Hermila da ideia de rifar-se, reprime sua atitude. E Georgina que, apesar de prostituta, não age em

100 Ver AÏNOUZ, 2010. Entrevista pergunta 3

101 Ibid.

sua defesa, apenas lhe dá guarida. Não à toa, a cena de sexo entre a protagonista e o ganhador do prêmio é uma das últimas. Embora Hermila escolha alternativas não convencionais e seja responsável por elas, ela tem grande dificuldade de se livrar do peso da subalternidade, da reificação de seu corpo.

Há toda uma carga de valores pesando no pagamento sexual. Pelo o que quer, Hermila paga com o corpo e o sexo; já o ganhador pagou um valor módico, em dinheiro, pelo que desejava. Aqui se pode perceber a reversibilidade e a mobilidade de micropoderes, *já que se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis*¹⁰². No final das contas desse jogo, ele só desfrutou do “paraíso” porque teve que pagar por ele... A ninharia que ele deve ter pago pela rifa é indiretamente proporcional ao vazio e ao asco oferecidos por Hermila. Para Hermila foi um preço muito alto. Contudo, não foi suficiente para deixá-la rica, para comprar uma casa para ela e o Mateuzinho, como planejava inicialmente, até ser convencida a parar com a venda da rifa. Mas conseguiu o suficiente para deixar um bom dinheiro com a tia e a avó. E partir, como desejava.

Desse modo, essas cenas de nudez não são gratuitas, pois há o propósito de contar por imagens a maneira como a personagem tenta preservar, paradoxalmente, sua identidade, ao cumprir o combinado comercial. Afinal, Hermila conhece e enfrenta o estigma de ser comparada a uma prostituta, sendo rejeitada socialmente, porém, mantém-se focada em seu objetivo. E sua integridade fica ainda mais evidente pelo fato de ela não fugir com o dinheiro, ou embromar o pagamento, ela paga o que deve objetivamente. Assim, na forma como foram dirigidas todas as cenas de sexo, se contextualizadas e comparadas, é possível ler o caráter da personagem, sua resignação, determinação e a maneira que encontrou para preservar a si mesma e a quem gostava: ao pagar o prêmio, apesar de nua, Hermila veste-se de Suely.

Neste filme, portanto, o escape de rotulações e de papéis sociais está, principalmente, na atitude da personagem. Ela parece utilizar de uma ferramenta ideológica para atingir seu objetivo. Isto é, vale-se do pressuposto social de que é natural que o homem (muito mais do que a mulher) pague para obter intercursos sexuais ou o pressuposto de que o corpo da mulher (muito mais do que o do homem) pode ser reificado ou fetichizado como objeto de desejo. Hermila admite ocupar determinada

BORYSENKO, Joan. *A woman's book of life: the biology, psychology and spirituality of the feminine life cycle*. New York: Rivehead Books, 1996.

BUTLER, Judith. *Corpos reconfigurados*. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 14, p. 45-86, 2000.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. A linguagem do poder e o poder da linguagem, In: _____; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial; LTC-Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.

CHOW, Rey. *Gender and representation*, **Revista Eco-Pós**, v. 13, n. 3, pp 18-37, 2010.

COSTA, Claudia de Lima. Feminismo, tradução e transnacionalismo. In: COSTA, Claudia de Lima; SHMIDT, Simone Pereira. (Org.). *Poética e política feminista*, Florianópolis: Mulheres, 2005. p. 187-197.

_____. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.19, p. 59-90, 2002.

COSTA, Rosely Gomes. Reprodução e Gênero: paternidades, masculinidades e teorias da concepção. *Estudos Feministas*, UFSC; Centro de Filosofia e Ciências Humanas; Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, v.7, n. 1-2, 1999.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero, *Estudos Feministas*, UFSC; Centro de Filosofia e Ciências Humanas; Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, ano 10, p. 171-188, 2002.

DIAZ-DIOCARETZ, Miriam; ZAVALA, Íris. *Breve história feminista de la Literatura Española*. Barcelona: Anthropos, 1993.

102 FOUCAULT, op. cit, p. 90

SANTOS, Roberto Corrêa. *Letra & Imagem*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SEDCMRJ. *Sindicato de Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Município do Rio de Janeiro*. Disponível em: <<http://www.sedcmrj.com.br/>>, Acesso em: 19 jan. 2010.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 536 p.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Marcus Soares. São Paulo: Papirus, 2003; Cosacnaify, 2006.

TRUFFAUT, François. *O cinema segundo François Truffaut: textos reunidos por Anne Gillain*. Tradução de Dau Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

TURNER, Graeme. *Film as a social practice*. New York: Routledge, 1988.

XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983.

_____. *O olhar e a cena: melodrama, cinema novo, Hollywood*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, 384 p.

WAJDA, Andrzej. *Um cinema chamado desejo*. Tradução de Vera Mourão. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

GÊNERO

BARRET, Michele. El concepto de diferencia. *Debate Feminista*, v.2, n. 1, p. 311-325, 1993.

BOECHAT, Walter. (Org.). *O masculino em questão*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes: 1997.

posição político-social e uma máscara social, porque isso lhe garante, como mulher, um poder relativo. Por que ela comercializa seu próprio corpo, em vez de vender uma rifa com outro prêmio? Porque precisa de dinheiro e rapidamente, num lugar onde a disponibilidade econômica em espécie é pouca e morosa¹⁰³.

Ora, como se pode notar na diegese, é costume rifar quase tudo em Iguatu, no Ceará. Mas as rifas que a personagem vendia eram de dois reais, valendo uma garrafa de uísque.

Se, por um lado, ela teria que vender muitas unidades de rifa a fim de conseguir uma boa soma em dinheiro e comprar a passagem que queria, por outro, se ela colocasse um preço alto nas rifas, precisaria ter ou comprar, com o dinheiro de que ela não dispunha, um bom prêmio. Seu corpo, pois, foi o melhor prêmio de que pode dispor. Por quê? Além do óbvio – não lhe custar nada – percebe-se que ela parte do pressuposto de que o corpo feminino é objeto e lugar de prazer do homem, habituado a pagar por ele como mercadoria. Logo, a uma oferta como a de Suely, pagariam para obtê-la. A estratégia de poder dessa personagem é usar desse bem cultural em proveito próprio e, ao mesmo tempo, renegá-lo em discurso, quando a sociedade (representada, principalmente, pela avó e os dois comerciantes) a enquadra como objeto sexual, isto é, como prostituta e devassa.

Remeto a lembrança agora à cena em que seu silêncio e sua renitência em pedir desculpas à avó conotam sua recusa em ser aprisionada num discurso com esses predicativos (Ilustração 17). A avó insiste em colocá-la numa condição de subalternidade e de exclusão.

103 Aïnouz, 2010. Entrevista questão 13. O diretor observa como era difícil, para a sua avó, sua inserção de mão-de-obra feminina no contexto econômico do nordeste e como ainda há muito a ser feito nesse sentido.



ILUSTRAÇÃO 17 – Hermila e sua avó discutem as consequências da rifa e é expulsa de casa.
Fonte: O CÉU, 2006.

Essa é uma cena de conflito, em que há negociação de micropoderes e de identidades. Hermila “cede” nessa disputa, pedindo desculpas. Obrigada a sair de casa, perde *status* social, não apenas na comunidade, mas também na família. Perde identificação de pertencimento familiar e social. Sua exclusão pode ser figurada nesta cena sombria e quase silenciosa, representando sua completa solidão e busca por uma saída ou um lugar (Ilustração 18).

_____. Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). In: _____. *Visual and other pleasures*. London: The Macmillan Press, 1989. p. 29-38.
Disponível em: <<http://afc-theliterature.blogspot.com/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html>>, Acesso em: 8 jul. 2009.

_____. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London, UK: Reaktion Books, 2006.

_____. *Fetishism and Curiosity*. Indiana, USA: University Press, 1996

_____. *Videodreams: Between The Cinematic And The Theatrical*. [S.I.]: Walther Konig, 2004.

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982. 106 p.

O CINE repórter. *O céu de Suely*. 20 mar. 2007. Disponível em: <<http://www.cinereporter.com.br/dvd/ceu-de-suely-o/>>. Acesso em: 20 mar. 2010.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. 255 p.

PELLEGRINI, Tânia. *et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac Editora; Itáu Cultural, 2003.

PESSOA, Ana. *Por trás das câmeras*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_AnaPessoa_Por_tras_cameras.pdf> Acesso em: 04 mar. 2010.

PESSOA, Ana. *Por trás das câmeras*. In: HOLANDA, Heloísa. (Org.). *Realizadoras de cinema no Brasil (1930/1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989. (Quase Catálogo 1, coordenação e pesquisa Ana Rita Medonça e Ana Pessoa).

PORTAL São Francisco. *Dia do cinema brasileiro*. Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/novembro/dia-do-cinema-brasileiro.php>> Acesso em: 8 jul. 2010.

MARCELINO, Adilson. *Mulheres na direção*. Disponível em: <<http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/osite.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2009a.

_____. *Mulheres do Cinema Brasileiro*. Disponível em: <<http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/osite.htm>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2009b.

MARTINS, Luiz Renato. A atividade do espectador. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MATTOS, Carlos Alberto. Signs of life (Sinais de Vida). In: VIEIRA, João Luiz. *Cinema novo and beyond*, 1998.

McCABE, Janet. *Feminist film studies: writing the woman into cinema*. London: Wallflower Press, 2004.

McELROY, Isis Costa. Traduzindo o Vento Sagrado. *Roda: Arte e Cultura do Atlantico Negro*, Belo Horizonte, v. 1, n.1, 2007.

METZ, Christian. *A linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Coleção Debates).

_____. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates).

MEU CINEMA brasileiro. As filhas do vento. 2009. Disponível em: <<http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/filhas-do-vento/filhas-do-vento.asp>> Acesso em: 13 nov. 2009.

MOVIES. Daughters of the Wind. The New York Times, New York, USA, 2010. Disponível em: <<http://movies.nytimes.com/movie/308653/Daughters-of-the-Wind/overview>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, v.16, n. 3, p. 6-27, 1975. Disponível em: <<http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf>> Acesso em: 8 jul. 2009.

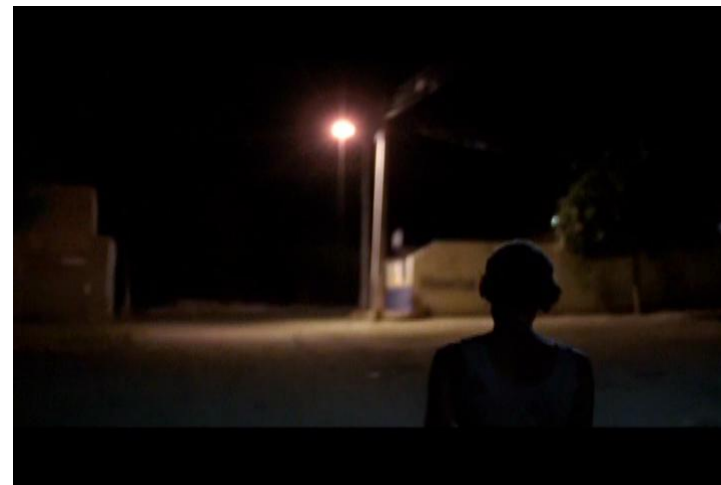


ILUSTRAÇÃO 18 – Sem rumo definido, Hermila sai pela densa noite, e a câmera a acompanha, tentando invadir sua solidão e desamparo.

Fonte: O Céu, 2006.

Seu grande conflito interno residia no fato de precisar consentir que estava errada. Pedir desculpas à avó significava reconhecer sua autoridade e mostrar-lhe respeito. Todavia, fez isso muito mais pelo afeto que nutria pela avó, do que por acreditar na ideologia daquele discurso da avó. O centro do conflito está no fato de que, para Hermila, desculpar-se, também era admitir-se meretriz. Não era fácil pedir desculpas por sua atitude, mas o fez por ter magoado a avó com a sua atitude.

Surpreendentemente, Hermila levanta-se como se fosse bater na avó, mas não o faz, o que conota respeito, assim como não revida os tapas que recebe da avó. Mas, ao mesmo tempo, o ato de levantar-se empinada, fechar a boca com força, silenciar por longa pausa, resistir a pronunciar a palavra que a avó desejava ouvir, todos esses elementos para-linguísticos indicam a resistência à subalternidade interna de Hermila, e o desejo de permanecer o que era, na certeza de sua integridade. Naquele momento, há uma estratégia subjetiva de poder: ela resistia com consciência de que seus atos eram um modo de alcançar seu objetivo.

Disseram que vão te prender [...] que isso é putaria. Ninguém prende ninguém por vender rifa, tia. Não tô brincando. Tá ficando perigoso. Vou comer um homem só e tirar dinheiro dos macho tudo dessa cidade. E eles que se danem, não é não?¹⁰⁴.

Apesar de ferir o senso moral da avó, do namorado e, de forma geral, da comunidade de Iguatu, as cenas evidenciam o caráter de Hermila. E isso revela outro dado de sua psicologia: Hermila está sufocada. Considerar seu forte senso ético e sua atitude de rifar-se, não só revela como acentua a sua enorme urgência em partir. Ao final desse processo, Hermila vai iniciar uma nova fase, em direção à vida adulta.

4.1.5 Olhar de gente grande

Há outra coisa subliminar na narrativa visual, que um espectador/a brasileiro/a pode reconhecer, e está relacionado ao desfecho do filme. A criatividade de Hermila demonstra a sua avidez pela vida e o tamanho de seus sonhos em oposição às inúmeras dificuldades que ela precisará enfrentar, de ordem econômica, política, cultural, institucional, isto é, as condições de que ela dispõe para realizá-los sozinha, confiando apenas na amiga de Porto Alegre. As decisões juvenis de Hermila levam-na a fechar um ciclo de sua vida e lhe demandam o amadurecimento de um adulto. Emocionada, ela permite que o filho fique com a avó, mas promete mandar buscar os três, sua criança, a avó e a tia. Conseguirá? O filme deixa uma reflexão para o espectador. Fecha-se um ciclo, abre-se outro.

Há diversos filmes que não são concludentes, como este. Mas considero esse final um dos melhores desfechos de filmes sobre sujeito feminino. Por três motivos¹⁰⁵.

Primeiro, é um desfecho contextual e realista, mas apesar disso, (segundo) rompe com expectativas que poderiam aprisionar a protagonista em tradições e costumes acentuadamente falocêntricos e patriarcalistas daquela sociedade onde vive a personagem. Por exemplo,

GUIMARÃES, Márcio. Ateliê de introdução à linguagem cinematográfica. In: RODRIGUES FILHO, Nelson. et al. *Letra e Imagem: linguagem e linguagens*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

HAUSER, Arnold. “A era do cinema”. In: _____. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 957-992.

HOLANDA, Heloísa. (Org.). *Realizadoras de cinema no Brasil* (1930/1988). Rio de Janeiro: CIEC, 1989. 133 p. (Quase Catálogo 1, coordenação e pesquisa Ana Rita Medonça e Ana Pessoa).

HOLANDA, Heloísa. *Quase Catálogo 1*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=392>>. Acesso em: 04 mar. 2009.
JORNAL da USP, São Paulo, ano XVIII, n. 657, 8 set. 2003. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp657/pag1213.htm#topo>>. Acesso em: 30 jul. 2009.

Jornal da USP, São Paulo, ano XVIII, n.º 657, 8 a 14 de setembro de 2003. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp657/pag1213.htm#topo>>, acesso em: 30 de jul 2009.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

Kochrane, Kira. *Why are there so few female film-makers?* Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/film/2010/jan/31/female-film-makers>>. Acesso em: 21 fev. 2010.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

LOPES, Denílson. *Cinema dos anos 90*. Chapecó: Argos Editora Universitária; Unochapecó, 2005.

104 AÏNOUZ, 2008, p.104.

105 Que, aliás, só são reconhecidos no *space off* de Lauretis (1987, 1994). Cf. conceituação de *space off*, subcapítulo 3.3, p. 48.

<<http://cinema.cineclick.uol.com.br/noticia/carregar/titulo/kathryn-bigelow-e-a-primeira-mulher-a-vencer-o-directors-guild-of-america/id/25341>>. Acesso em: 04 mar. 2010.

COCHRANE, Kira. *Why are there so few female film-makers?*, Guardian News and Media, 31 jan. 2010. Disponível em: <<http://www.deccanherald.com/content/50977/why-so-few-female-film.html>>. Acesso em: 04 mar. 2010.

DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional*. Tradução de Sylvia Nemer. Fortaleza: Interarte, 2007, 380 p.

EQUIPE de filhas do vento recusa prêmios após declaração de crítico. *Folha online*, 23 ago. 2004, Ilustrada, Disponível em: <http://74.125.93.132/search?q=cache:_rAfPfFHsS8J:www1.folha.uol.com.br/fohla/ilustrada/ult90u46911.shtml+jornal+do+brasil+filhas+do+vento+edwald+filho&cd=3&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 10 nov. 2009.

FILME B. *Quem é quem no cinema*. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_menu_profissao.php?get_cd_profissao=PR09>. Acesso em: 19 jan. 2010.

FONSECA, Rodrigo. Gramado sem Brilho. *JBonline*, 23 ago. 2004. Disponível em: <<http://74.125.93.132/search?q=cache:MivStXQsn24J:jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2004/08/22/jorcab20040822001.html+jornal+do+brasil+filhas+do+vento+edwald+filho&cd=32&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 10 nov. 2009

FOLHA. COM. Ismail Xavier fala sobre o cinema de Karim Ainouz. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/749503-ismail-xavier-fala-sobre-o-cinema-de-karim-ainouz.shtml>> Acesso em: 28 jun. 2010.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz & Terra, 1996.

é sabido culturalmente, que o dever e a responsabilidade de cuidar do filho é muito mais exigido da genitora que do genitor. Além disso, é a genitora que permanece no lugar para responder pela criança e a família, enquanto o homem parte para o litoral ou para o sul em busca de trabalho. A intenção de romper com convenções sociais de uma cultura tradicionalmente sexista parece constar no seguinte trecho da entrevista com o diretor:

[...] eu tinha muita vontade não só de fazer um filme sobre um personagem feminino, um protagonista de densidade, com esse tipo de dilema, mas que eu pudesse, também de alguma maneira, colocar umas asinhas nesse personagem para esse personagem VOAR, entendeu? Não era só olhar para o personagem, mas eu tinha uma vontade muito grande de poder olhar pra esse personagem sob uma perspectiva de ponderamento.¹⁰⁶

Terceiro, sobretudo, o filme ratifica, ou condensa nesse desfecho, pequenas teias de cumplicidade, de empatia, de solidariedade e de ajuda mútua que as mulheres procuram tecer, independentemente de um regime social que é opressor de seus valores. Coincidentemente ou não, acabam criando uma forma de poder e de unidade em sua teia de relacionamentos, nela circulam micropoderes, que lhes permite alternativas a esse regime social. Em filmes convencionais, como os analisados por Ann Kaplan, vejo que alternativas desse teor são quase impossíveis para a heroína que insurge contra esse regime. Kaplan conclui que a heroína transgressora se torna mártir, ou morre de doença, ou se for *femme fatale*, é assassinada por faca ou arma de fogo.¹⁰⁷ Mas Hermila/Suely busca alternativas bastante incomuns nessa teia, e articula micropoderes com êxito.

Enfim, eu acho que existem ali uma série de alianças que são formadas [por conta disso] e eu achava importante representar. Não é porque a gente tá de fora, que a gente não pode se articular e ter poderes, entendeu? Eu queria muito colocar uma situação do universo

106 GUEDES, 2010. Entrevista questão 5.

107 Cf KAPLAN, p.20-24,1995.

feminino, em que as mulheres tivessem força, sem necessariamente estarem na presença de um homem. Isso era muito importante pra mim ali, entendeu? Era quase um gineceu, assim, você tem a avó, a tia que é gay, tem a puta, e de alguma maneira olhar pra esses personagens sem julgar¹⁰⁸.

A palavra “homem”, nesse contexto discursivo, parece simbolizar o que afirmo sobre o regime social heteronormativo e sexista que é predominante na cidade de Hermila. Assim, apesar de incomum, o desfecho é contextualmente realista. Digamos que Hermila partisse apenas com o filho. Para começar teria que enfrentar uma viagem longuíssima, incômoda e desconfortável com ele. Só sabe bem quem já fez esse tipo de viagem. Ao chegar à capital de destino, com quem deixaria seu bebê? Porto Alegre é uma cidade muito boa, mas como a maioria das grandes capitais, que condições reais oferece de segurança, de moradia, de educação, saúde e emprego para uma jovem de 21 anos, provavelmente com muito pouca instrução, certamente sem profissão, sem herança, sem família, sem amigos? Quais condições essa jovem teria para adquirir um bom emprego, ter uma casa para ela e o filho, economizar, voltar para Iguatu e buscar a avó e a tia Maria (que jamais deixaria a mãe)? Supondo que tudo isso desse certo. A avó, com sua idade avançada, dependente de atendimento público hospitalar, com uma minguada aposentadoria, confiaria sair do seu lugar em Iguatu e aventurar-se num ambiente urbano completamente diferente do sertão, e fiar-se apenas em Hermila? Digamos que levasse cinco anos para Hermila se estabilizar e nesse ínterim, se casasse? Assim, o desfecho é contextualmente realista, porque remete às dificuldades sócio-político-econômicas por que passam mães solteiras de baixa renda no Brasil para criarem sozinhas seus rebentos – e que dirá quando são emigrantes! E se se casam, ainda podem enfrentar outro problema que envolve geração, gênero e cultura: o novo parceiro não aceitar como seu, o filho da parceira com outro homem, e a partir daí, estabelecer-se um convívio tenso, quando não violento, na nova família. Mas quando é o contrário, costuma ser mais fácil que a mulher aceite e conviva bem com filhos de outras uniões do parceiro.

Essa teia à qual me referi é representada nas cenas finais, quando a avó pede para que o bisneto fique. Seria muito difícil convencer a neta

BENTES, I. Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista eletrônica ALCEU*, v. 8, n. 15, Rio de Janeiro, Jul. 2007, p. 242-255. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Bentes.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2008.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (Coleção OPUS-86).

BRAGANÇA, Felipe. Carta de Iguatu. *Revista Contracampo*, n. 77, 2005. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/ceudesuely/arquivo.asp?arquivo=17>>. Acesso em: 12 jun. 2008.

BUCHTER, Pedro. Cinema de Carim Aïnouz: alta voltagem poética. *Folha de São Paulo online* 13/06/2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/749776-cinema-de-karim-ainouz-alta-voltagem-poetica.shtml>> Acesso em: 13 jun. 2010.

CAETANO, Daniel. *Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaios Sobre uma Década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, 351 p.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CATELLI, R. E.; CARDOSO, S. P. O cinema brasileiro contemporâneo: retomada e diversidade. *Revista Rua*, mar. 2009. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1670>>. Acesso em: 10 jul. 2010.

CHARTIER, Roger. *La rappresentazione del sociale: tra rappresentazioni e pratiche*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.

CINECLICK. *Kathryn Bigelow é a primeira mulher a vencer o Directors Guild of America*. jan. 2010. Disponível em:

108 AINOZ, 2010. Entrevista questão 8.

VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VILLAÇA, Nízia & GÓES, Fred. *Em nome do corpo*, Rio de Janeiro: (Artemídia) Rocco, 1998.

VENERA, Raquel Alvarenga Sena. *O método indiciário: uma resenha da obra de Ginzburg e reflexões acerca de sua crítica à obra de Foucault*, in: Revista Contra Pontos, Itajaí, UNIVALI, disponível em: <<https://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/viewFile/859/711>>, acesso em: 2 de outubro de 2010.

WERNECK, Jurema. TV pública e re(a)presentação negra: breve comentário. In: ARAÚJO, J. (Org.). *O negro na TV pública*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2010. p. 123-134.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. USA: Book of the month club, 1992.

YEMANJÁ soberana das águas. 2009. Disponível em: <<http://www.mulhernatural.hpg.ig.com.br/trablux/iemanja.htm>> . Acesso em: 26 nov. 2009.

YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. (Coord.). *Virtudes*. Rio de Janeiro: Loyola, PUC-Rio, 2001.

CINEMA

AÏNOUZ, Karim; BRAGANÇA, Felipe; ZACHARIAS, Maurício. *O céu de Suely*: roteiro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

ANCINE. *Série Histórica*: Filmes Nacionais Lançados (1995-2008). Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/SerieHistorica/1105.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2010.

ARAÚJO, Joel Zito. *Argumento e direção de Filhas do vento*. Roteiro de cinematográfico de Di Moretti. 23 jan. 2003.

de ficar. Talvez, naquele momento de silêncio entre as duas, a avó calculasse uma série de dificuldades pelas quais Hermila passaria com o bebê. De que maneira poderia ajudar a neta senão aliviando seu fardo, ao menos diminuindo seus problemas?

Ainda no final do filme, todos os elementos dessa teia também estão presentes no perdão e na compreensão mútuas de avó e neta. A tia Maria vai levar umas roupas para Hermila que está “exilada” na casa de Georgina após a briga com a avó. Às escondidas, Tia Maria ajuda Hermila, levando outros talões de rifa, roupas para a sobrinha, acaba por reanimar a sobrinha. *Sua avó não pode nem sonhar com isso. Bruce Lee que me ajude! Mulher, tua rifa é um sucesso!*¹⁰⁹ Em meio a isso, sorrateiramente, ela diz que a avó está esperando pelo retorno da neta.

Assim, na extrema candura da cena seguinte, percebe-se que Hermila aceitou as desculpas da avó e vice-versa. É de manhã, a avó entra com todo cuidado no quarto de Hermila, que está dormindo de bruços, fecha a janela e cobre a neta com esplêndida delicadeza para não acordá-la (Ilustração 19).



ILUSTRAÇÃO 19 – A reconciliação.
Fonte: O CÉU, 2006.

A ligação de amor entre as personagens também está no diálogo do último almoço em família. É outra cena comovente (Ilustração 20). “E o sal? Tá pouco pra você?” “Não, tá ótimo... Muito bom, vó” – e

109 Discurso que não consta no roteiro escrito, é improvisado pela atriz na cena.

mareja os olhos. Após longa pausa tia Maria diz em tom sorridente: “Tá grudadinho, mas tá bom!”¹¹⁰



ILUSTRAÇÃO 20 – Almoço em família antes de Hermila partir.
Fonte: O Céu, 2006.

E ao ir embora, Hermila não olha para trás... (Ilustração 21) Algo emblemático. Talvez porque ela transformasse o não olhar em escudo e força, para manter-se em seus novos propósitos e amadurecimento. Nada de mais promessas. Seu maior compromisso passa a ser com ela mesma.

RAMALHO, Valdir. Simonsen: pioneiro da visão inercial de inflação. *Revista Brasileira de Economia*, Rio de Janeiro, v. 57, n. 1, mar. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-71402003000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 26 ago. 2010.

RAMMINGER, Tatiana; NARDI, Henrique Caetano. Subjetividade e trabalho: algumas contribuições conceituais de Michel Foucault. *Interface (Botucatu)*, Botucatu, v. 12, n. 25, June 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832008000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 06 de março 2011. doi: 10.1590/S1414-32832008000200009.

REIS, Vilma. TV pública e população negra no Brasil: caminhos para superar a desproporcionalidade. In: ARAÚJO, J. (Org.). *O negro na TV pública*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2010. p. 183-187.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, tradução Pedro Maia Soares, São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Vale quanto pesa*: ensaio sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Tradução de Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SEVERINO, A. Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

STANISLAVSKY, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Introdução de Joshua Logan - Edição: 11. ed. - Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2003.

VELHO, Gilberto. (Org.). *Antropologia urbana*: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

110 Discurso retirado do filme (O Céu, 2006), parafraseado do roteiro.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Gatarri. In: *Geographia*, Niterói, vol 4, n. 7, 2002.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora, reflexões sobre a terra no exterior. In: SOVIK, Liv. (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003. p. 95-128.

KOOGAN, Abrahão; HOUAISS, Antônio (Ed.). *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Direção geral de Abrahão Koogan. 4. ed. Rio de Janeiro: Seifer, 1999.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos da metodologia científica*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2006.

LIMA, Sumaya; PARIS, Andréia. Cidade Baixa, amor em alta: três vidas num paradoxo. In: SOUZA, Edileuza Penha de. *Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009. (No prelo)

LUCINDA, E. *Aviso da lua que menstrua*, disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:P8ap6NXGYxgJ:letras.terra.com.br/elisa-lucinda/803356/+aviso+da+lua+que+menstrua&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>, acesso em: 1 fev 2010.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Tradução de Pietro Naneti. 2. ed. São Paulo: Martim Claret, 2005.

MARCUSE, Hebert. *Eros e civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MOYSÉS, Leyla Perrone. *Roland Barthes por RB*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.



ILUSTRAÇÃO 21 – Hermila está no ônibus e João, no fundo do plano. Ele a acompanha de moto por longo tempo, mas Hermila não o atende. Ele retorna só.
Fonte: O CÉU, 2006.

4.1.6 Sogra e nora, análise em *space off*

Hermila desiste de ligar para Mateus e vai falar com a sogra¹¹¹, que ainda não conhecia o netinho. Enquanto o assunto é a criança, o ambiente é leve. Mas quando Hermila, que está sem dinheiro e sem notícias do marido, pergunta à sogra se sabe por onde anda Mateus, a câmera foca predominantemente na sogra. Percebe-se nisso a tensão da pergunta, como também no semblante da sogra e na sua longa pausa de silêncio, enquanto toma a água da geladeira, comprada com o dinheiro que o filho Mateus enviou à mãe. Mas ele deveria mandar o dinheiro para Hermila, a fim de que servisse de ajuda nas despesas com o filho pequeno que, afinal, têm em comum. Porém não é o que acontece e seu ato tem o conhecimento e consentimento da mãe. Tomar essa água gelada na frente de Hermila, neste momento, pois, assinala um tipo de afrontamento da sogra para com a nora. Se fosse um combate, a sogra e o filho teriam forças somadas, numa relação de proteção e condescendência, e estariam do lado oposto ao de Hermila, deixada

¹¹¹ Marcélia Cartaxo faz o papel da sogra. Marcélia é a atriz que fez o papel de Macabéia em *A hora da estrela*, filme baseado no romance de Clarice Lispector, no qual atua como uma nordestina. Interessante notar que, no livro, a nordestina Macabéia é apresentada por um narrador masculino, cujo discurso é acentuadamente preconceituoso para com ela. A voz de Macabéia é praticamente substituída pelo narrador.

sozinha. A sogra e o filho representam a reprodução social de (pre)conceitos culturais, que parecem naturalizados na sociedade de Iguatu. Como já foi dito: tradicionalmente, a mulher deve ser responsabilizada pelo filho que gera e ser responsável pela educação e criação de seu filho, mas não necessariamente o homem deve ter essa responsabilidade, como já dito.

Quando, ao final da película, Hermila partir e deixar o filho sob a guarda da avó e da tia Maria, estará assinalando mais um rompimento de regras sociais seculares. Destaco essa alternativa da personagem, como um exemplo de escape de rotulações de papéis sociais, portanto, aproximada de um olhar feminino de cinema, além de ser indicativa do perfil do cinema da retomada.



ILUSTRAÇÃO 22 – Momento de silêncio e o foco da câmera na sogra.

Fonte: O CÉU, 2006.

gar,&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&source=www.google.com.br>, acesso em: jan 2011.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso de Candombe*. Juiz de Fora – Belo Horizonte: Funalfa Edições; Mazza Edições, 2005. p.323-325.

EISLER, Riane. *O Prazer Sagrado: Sexo, Mito e Política do Corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FERNANDES, Rubem César. Delicadeza. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. (Org.). *Virtudes*. São Paulo: Edições Loyola, 2001. p. 69-74.

FEURSTEIN, George. *A sexualidade sagrada*. São Paulo: Siciliano, 1994.

FIGUEIRA, Sérvulo Augusto (Org.). *Uma nova família?: O moderno e o arcaico na família de classe média brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

FREIRE, John Wesley. Suportes Audiovisuais. In: RODRIGUES FILHO, Nelson. et al. *Letra e Imagem: linguagem e linguagens*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

FRY, Peter. Estética e política: Relações entre “raça”, publicidade e produção da beleza no Brasil. In: GOLDENBERG, M. (Org.). *Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 303-326.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. 16. ed. São Paulo: Edições Graal, 2005. (A vontade de saber, v. 1).

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes : o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução de Maria Betânia Amoroso; Tradução dos poemas José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

_____. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

_____. *Dialética da Família, gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 347-360, 1988.

CARVALHO, Noel dos Santos. Contra a invisibilidade política e luta do negro por representação. In: ARAÚJO, J. (Org.). *O negro na TV pública*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2010. p. 133-142.

COOK, Samantha, *The Rough guide to Chick Flicks*. New York: Rough Guides, 2006.

CONEXIONS, *An introduction to counterpoint*. Disponível em: <<http://cnx.org/content/m11634/latest/>> Acesso em: 05 fev. 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora: 34, 1992.

_____. *Kafka, por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

ECO, Humberto. *Tratado geral de semiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

IANNI, Octavio. *Globalização: novo paradigma das Ciências Sociais*. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:jcxngXmDnfMJ:www.angelfire.com/sk/holgonsi/globalcsociais.html+Octavio+Ianni+o+sujeito+do+conhecimento+n%C3%A3o+permanece+no+mesmo+lu>>



ILUSTRAÇÃO 23 – O gole desconfortável.
Fonte: O CÉU, 2006.



ILUSTRAÇÃO 24 – A postura impositiva e desafiadora da personagem.
Fonte: O CÉU, 2006.

As ilustrações acima representam uma longa pausa de silêncio da sogra, que parece concentrar-se para, a partir desse momento, iniciar o embate, um pequeno conflito que mudará completamente a trajetória da narrativa e o posicionamento de espera de Hermila. Isso acarretará

várias consequências. Na verdade, tanto as consequências quanto o conflito são bastante sutis, fogem do estereótipo latino que é o excesso nas reações dramáticas e a presença de hipérboles nos discursos. A cena está muito mais densa na tela do que está no roteiro. É uma cena em que Hermila sai de casa, decidida a acabar com aquela situação. Mas começa a encarar a sogra.

Nesta sequência, o olhar da sogra é de quem sabe de toda a situação, de quem vai dizer algo de que Hermila não vai gostar; toma a água como se engolisse uma situação desconfortável (Ilustração 22 e 23). Em seguida, assume uma postura de enfrentamento e diz que sabe dele, porque ele mandou um dinheiro de entrada, para que ela comprasse a geladeira. Nisso, há disputa de micropoderes.

Hermila parece ter ido à casa da sogra pedir-lhe a reparação do marido e talvez buscar um apoio naquela, que acabara de conhecer o neto. Mas a sogra acoberta a irresponsabilidade do filho nos gestos e no parco discurso: “Mateus só tem 20 anos, Hermila, sabe o que é isso?”¹¹². Hermila tem a mesma idade. Percebendo que está sozinha na batalha, ela recua, xingando o filho da sogra, não a sogra, e sai da casa. Perde a disputa.

Durante essa cena, ao tocar a geladeira e ficar bem perto dela, a sogra conota uma postura de defesa dos parques bens de sua família, e denota o poder de influência que teve sobre o seu filho. Ela se comporta como se garantisse sua posição de predileção em relação à nora. Continuando a análise da representação dos discursos e das imagens no *space off*, percebo que a cena revela também o quanto uma relação entre mulheres pode reproduzir atitudes patriarcalistas, hierárquicas, desiguais. Ou seja, a cena aponta que o campo da diferença se reproduz ali entre sogra e nora. Como? Na presença de um regime hierárquico de gênero em pequenos atos e silêncios que naturalizam e acobertam atos machistas¹¹³. Considero atos machistas aqui como uma forma de subordinar o outro em jogos de poder. Estão contidos numa ideologia que oprime a mulheres e homens.

Neste jogo, e no *space off*, o enfoque do ato não está na condição de que um seja um homem e o outro seja uma mulher, pois pode ocorrer entre sujeitos do mesmo sexo. Mas está, dentre outras coisas, no ato de situar o outro depreciativamente na esfera do feminino. Além disso,

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALBERONI, Francesco. *O Erotismo*. Tradução de Élia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ARAÚJO, Joel Zito. (Org.). *O negro na TV pública*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2010.

BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. 15. Ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p. 14-15, 95.

BRECHT, Bertold. *O teatro dialético*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moises. 17. ed. São Paulo: Palas Atenas, 1999.

CANCLINI, Nestor García. *A globalização imaginada*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos, conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

112 AÏNOUZ, 2008, p. 54

113 Cf. as considerações sobre machismo do antropólogo Rafael L. Ramirez (NOLASCO, 1995b, p. 75-82).

sua complexidade e abrangência, continuam a desafiar outros olhares interessados a pensá-los.

nesse jogo, algumas culturas supervalorizam atributos masculinos que, por vezes, são vinculados ao capital e ao poder de aquisição, para se criar um “poder masculino”.

Nesta cena, estou falando de micro-poder e quase de propriedade de bens entre mulheres, se considerarmos que o objeto de posse, a geladeira, é um bem que representa dinheiro em espécie. É como se essa propriedade figurasse a ponta de um iceberg ideológico, pois parece representar também Mateus, filho da personagem de Marcélia, que, nesse momento, quase se agarra à geladeira (por extensão, à sua ideologia), ao falar. A direção do poder foi decidido, quando Mateus manda o dinheiro para a mãe, em vez de mandá-lo para a Hermila e para o bebê (e o acordado entre Hermila e Mateus era que, com esse dinheiro, eles iniciariam um negócio pirata e uma nova vida em Iguatu juntos). Sua opção pela mãe, descumpra um acordo entre o casal, torna Mateus um irresponsável com o aval da mãe, e sela com esta um tipo de troca e união de micropoderes que estão relacionados a valores sociais, econômicos, culturais e de gênero. Há uma relação de proteção e privilégio masculino exercido pela sogra sobre Hermila, que foi desrespeitada como mãe que ela também é. Logo, note-se que não é a figura maternal que tem valor, mas os valores que ela defende, na figura de uma matriarca. Nesse caso, valores que remetem ao patriarcalismo e à hierarquia de gênero. E está implícito, no decorrer da diegese, que esse pequeno ato resulta no rompimento da relação estável entre o casal, inclusive no que diz respeito a produzirem e partilharem bens. Assim, quem sabe, a sogra queira garantir o seu sustento na velhice...

Enfim, não focar a câmera em Hermila também indica a ausência dela no contexto familiar da sogra com o seu filho, bem como o não exercício dos direitos de Hermila como mãe e esposa, se não constitucionais, tácitos. A atitude da sogra atesta sua total desconsideração e indiferença para com a pessoa de Hermila.

4.2 AS FILHAS DO VENTO

4.2.1 Ventos que semeiam visibilidades

As Filhas do Vento (2005), desde 2004 participou de inúmeros festivais e mostras de cinema por todo o mundo¹¹⁴. Dentre os prêmios recebidos¹¹⁵, estão oito Kikitos no Festival de Gramado: melhor filme, melhor diretor, melhor atriz (um de Ruth de Souza e outro para Léa Garcia), melhor ator (Milton Gonçalves), melhor atriz coadjuvante (um para Taís Araújo e outro para Thalma de Freitas), melhor ator coadjuvante (Rocco Pitanga).

A crítica brasileira teceu leituras positivas do filme, mas também houve declarações na mídia de que o filme tivesse assumido “uma proporção de excelente em virtude do politicamente correto”¹¹⁶.

114 O filme *As Filhas do Vento* participou de vários festivais nacionais. Foi convidado para se apresentar como Hors Concours para o Festival de Natal 2004; Festival de Curitiba, 2004 Festival de Campo Grande, 2005; Festival de Belém, 2004; MOPAAC, Salvador, BA, 2005; Mostra de Cinema Conquista. BA – 2006; Mostra de Cinema Negro de Cuiabá – 2006. E, no exterior, foi selecionado para Premiére Mundial em Nova York, a convite do MoMA – Museu de Arte Moderna, junho de 2004. Seleção Oficial do Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro (outubro/2004). Cape Town World Cinema Festival – nov/2004. 35TH International Film Festival of India – dez/2004. 3 Continents Human Rights Festival 2004- Bombaim/India. 7e Festival du Cinema Bresilien de Paris – 2005. 7e Festival Ecrans Noirs – Camarões. 2005. Brasilcine Gottemburg 2005. 13th New York African Diaspora Film Festival, 2005. Mostra Itinerante de Cinema Brasileiro 2005 (Argentina, Chile e México). Organizada pelo Ministério das Relações Exteriores. 2º. CINEPORT 2006 – Fest. Cinema Países Língua Portuguesa, Lagos – Portugal. 2006. HIFF – Hawaii International Film Festival, 2005. The 2nd UK Brazilian Film Festival – Londres. Set/2006. Festival du film Brésilien – Bruxelas, Set/2006. Third Brazilian Film Festival – Nicosia, Chipre. Out/2006. Festival de Cinema Ibero-americano de Argel – Argélia. Nov/2006. Santa Barbara Film Festival, Feb. 3, 2006. 19º. Rencontres Cinemas d’Amerique Latine de Toulouse, mar/2007. The Women of Color Arts & Film (WOCAF) Festival, Atlanta,GA. 2007. Johns Hopkins Film Festival 2007. Baltimore,EUA. Festival International du Film Panafricain, Cannes, abril 2008. Mostra “Cinema of Brazil: Afro-Brazilian Perspectives”. Org. Barbican Film & Embassy of Brazil in London. Out/2008. Brasilianisches Film Festival (CineBrasil) – Salzbürg, Jena, Berlin, Hamburg, Lubeck, Wurzburg, Bern. Nov.2008 (MEU CINEMA, 2009).

115 Foi Vencedor do 8ª Mostra de Cinema de Tiradentes, MG, em 2005 _ melhor filme pelo júri popular. Obteve os prêmios do ParatyCine de melhor roteiro no 2º. Festival de Cinema de Paraty, RJ – 2005. Vencedor do Festival de Cinema de Macapá, 2005 com o Melhor Roteiro e os prêmios de Melhor ator e melhor atriz, por *Filhas do Vento*.

116 FONSECA, 2004.

exílio, perceber e conviver numa polifonia cultural é uma arte para poucos.

O conceito de contraponto de Edward Said (2003, p. 58), considera que o exilado “atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência” pois, em relação ao não exilado, aquele está propenso a vivenciar mais de um aspecto referente a culturas, cenários, países. Desse modo, o exilado goza de uma certa vantagem, pois está propenso a adquirir uma consciência “contrapontística” e uma visão plural de mundo. Porém, o mundo apresenta realidades sociais com as quais o exilado deverá se defrontar e negociar seus interesses. E aqui lembro de que negociar interesses envolve, além do posicionamento de um sujeito, também o de um outro sujeito, outras identidades. Mas percebe-se que a experiência das protagonistas parece ter-lhes facilitado o olhar diferenciado de quem passa por certo tipo de exílio, e o que é muito interessante: de certa forma, elas se aproveitam da estrutura social em que estão e das regras impingidas, para as utilizarem em benefício próprio, transgredindo-as ao mesmo tempo.

Para finalizar, aponto para duas curiosidades inerentes ao sujeito exilado e ao sujeito do feminismo – aquele com sua visão contrapontística e este com o exercício do olhar diferenciado, constantemente em reposicionamento¹⁹⁵. Ambos possuem a compreensão ampliada de pelo menos dois universos diferentes e possuem a versatilidade de moverem-se neles, qualidades adquiridas pela experiência.

Enfim, atrelar esse exercício do sujeito de constante reposicionamento à experiência do exílio pode ampliar leituras de mundo, que talvez estejam além das compreensões habituais de texto, seja ele visual ou escrito; tanto o sujeito representado num texto fílmico, quanto fora dele. Pois o sujeito do feminismo está representado e se auto-representa continuamente nos espaços de tensão, no “outro lugar”, como afirma Lauretis. Acredito ter sido possível verificar este sujeito tanto em quem representa, quanto em quem analisa a representação.

Para este trabalho, como dito na introdução, mais importante que esgotar o assunto proposto foi o processo da análise, bem como estabelecer um diálogo para esse campo de estudo e consolidá-lo. Os temas discutidos nesta tese, representação de sujeitos femininos, interseccionalidades, estratégias de micropoderes, devido a

195 Cf conceituação de Lauretis (1984, 1987, 1994).

aprendizado em dois mundos diferentes: o de uma pequena cidade nordestina, Iguatu, e a megalópole do país, São Paulo.

Assim, quando Hermila consegue o dinheiro e deixa novamente sua cidade, na cena final em que está no ônibus sozinha, parece gozar da liberdade de partir e voltar, quando puder ou quiser. Desse modo, não é certo pensar em Hermila como exilada da terra. Mas a personagem leva um tipo de exílio em si. Talvez explicado por Said (2003, p. 60): “O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente”.

Ser filha do vento parece significar muitas coisas, como ser capaz de deixar marido, o lar, se preciso for, para realizar os próprios anseios, especialmente se estes não estiverem no lar. Mas também, e de modo geral, não se deixar impedir por ordens e hierarquias, nem convenções sociais, mas responder à própria verdade, isto é, ser responsável por e consigo mesma. O adjetivo responsável indica quem responde pelos próprios atos, pela vida ou bem-estar de alguém. Ou ainda aquele que dá lugar a ou é causa de algo. Tanto Cida quanto Hermila tiveram que responder por afrontar essas convenções; elas causaram mudanças por responderem aos seus próprios anseios.

Tanto um filme quanto o outro tratam, em algum sentido, de desterritorialização e nomadismo físico e metafórico. Ambas as protagonistas sofrem fisicamente uma desterritorialização. Saem de sua terra de origem, e talvez sua condição de experimentar pessoal e metaforicamente outros territórios, outras culturas e outras gentes dão-lhes um olhar diferenciado a respeito de regras sociais e tradições culturais. Said (2003) comenta que o exilado possui esse olhar por viver em dois países e duas culturas diferentes, assim ele define sua visão contrapontística¹⁹⁴. Entretanto, para se alcançar a harmonia entre as linhas, mantendo suas individualidades, é preciso ter o domínio da técnica e muita sensibilidade. Assim como na música, na experiência do

194 Ele utiliza-se de um termo musical, o contraponto, para esclarecer seu conceito. Quando há mais de uma linha melódica independente, entoada, ao mesmo tempo, num trecho de música, diz-se que a música é contrapontual, mas pode ser chamada também de polifônica ou que possui uma “textura polifônica” (CONEXIONS, 2010). Cada linha melódica é o contraponto e elas são independentes, isto é, possuem seu próprio ritmo, sua estrutura, o que significa dizer que a qualquer momento, o que está ocorrendo em uma melodia não é o mesmo que ocorre na outra. E mais interessante fica essa correspondência de Said (2003), quando se pensa a música como um país; o ritmo como a cultura; e as estruturas musicais, como as estruturas sociais e o que estão nelas imbricado.

As premiações do kikito causaram polêmicas a partir da entrevista do presidente do júri do festival de Gramado, Rubens Edwald Filho, concedida ao *Jornal do Brasil*¹¹⁷. Conforme consta no artigo do jornalista Rodrigo Fonseca (2004), o crítico Edwald Filho se queixa de, juntamente com o júri, ter sido esquecido pelos vencedores no momento dos agradecimentos e afirma que a escolha desses prêmios não foi baseada apenas em critérios cinematográficos:

Foi uma premiação totalmente planejada e nem assim eles reconhecem. Não houve concessões, claro. Mas o prêmio foi planejado por nós. Ou alguém acha que foi à toa que demos prêmios para seis atores negros em um estado como o Rio Grande do Sul, que sempre foi acusado de desprestigiar o negro? Eles agradecem a todos e não se lembram de nós – explicou o crítico, referindo-se à consagração do elenco de *As Filhas do Vento*.¹¹⁸

Em consequência de seu depoimento desastroso, os integrantes de *As Filhas do Vento* anunciaram devolver os prêmios. E, numa carta pública, isto é, numa nota de jornal, declararam: “não queremos esmola e não aceitamos ser premiados por cota”. E não pediram literalmente, mas lembraram: “honra, dignidade e respeito, antes de tudo”¹¹⁹.

A carta foi assinada pelo diretor, pelo elenco e toda a equipe técnica de produção. A resposta é contundente. Realça a contribuição do filme ao cinema nacional, a auto-estima e o profissionalismo de toda a equipe. E o texto ancorou-se na opinião dos críticos de cinema (os mesmos que elegeram este como o melhor filme do festival de Gramado daquele ano) e também no reconhecimento de uma instituição estrangeira como o MoMA, The Museum of Art de Nova York, que convidou o diretor e a equipe para fazerem a *Première Mundial* no Film Forum em 2004¹²⁰. Além disso, a carta discorda do cineasta Rubens Edwald Filho no que se refere ao estado do Rio Grande do Sul ser um dos estados mais racistas do Brasil.

117 Ibid.

118 Ibid.

119 EQUIPE, 2004. Cf. ANEXOS.

120 E, provavelmente, o texto ancorou-se também na crítica elogiosa do jornal New York Times que tradicionalmente dedica pouco espaço para o cinema brasileiro. Ver: MOVIES, 2010.

Exatamente no Sul, lembramos que o primeiro vice-presidente do Senado é negro e se chama Paulo Paim. O Rio Grande do Sul já teve um governador negro (quantos estados brasileiros já fizeram a mesma coisa?). Lázaro Ramos foi escolhido como protagonista para o belo filme do cineasta branco, gaúcho, brasileiro Jorge Furtado. As declarações do presidente do júri colocam em dúvida as decisões de todo o júri. Queremos dizer para todo o Brasil que se a opinião do Sr. Rubens for a mesma do júri, recusamos publicamente todos os prêmios que recebemos na noite do festival. Com exceção, obviamente, do prêmio de melhor filme, decidido pelos críticos de cinema enviados para Gramado.¹²¹

E, ao discordar, não apenas rejeita uma visão preconceituosa racial, como também deslegitima o presidente do júri a transferir para o Rio Grande do Sul a pecha de ser racista. Ao mesmo tempo em que desconstrói um discurso preconceituoso, cessa o eco deste tipo de debate na mídia.

Nessa crítica feita ao filme, entretanto, percebo a inabilidade de se interpretá-lo naquilo que lhe é singular e pioneiro: trata de questões comuns, dando visibilidade e para a identidade brasileira de modo geral, e a mineira especificamente, de forma inclusiva e apreciativa do olhar afrodescendente. Aliás, as obras de Joel Zito Araújo¹²² (livros e películas), trazem uma proposta mais que afirmativa: é também apreciativa e política, por conta de todo o trabalho de exame, julgamento e opinião que desenvolve, bem como do reconhecimento do valor de uma ideia e de um fenômeno social – aqui, principalmente relativo à comunidade afrodescendente – que cresce em promover ações pelo respeito à diversidade racial, às suas manifestações, para que uns não tenham mais direitos que outros.

¹²¹ EQUIPE, 2004

¹²² O professor Joel Zito Araújo é Doutor em Comunicação (USP), escreveu *A negação do Brasil* (2000) e *O negro na TV pública* (2010). Tem um vasto currículo cinematográfico desde 1988, entre eles oito mediametragens, um curta *Vista minha pele* (2003), três longas sendo dois documentários *A negação do Brasil* (2000), *Cinderelas, Lobos e um príncipe encantado* (2009) e o seu primeiro longa de ficção, de 2005, objeto de estudo deste trabalho.

Não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar¹⁹².

As protagonistas lidam também com diversas situações em que o outro interfere decisivamente no seu processo de subjetividade, o que demanda das personagens um posicionamento sócio-político. Entretanto o resultado dessa interferência depende da opção delas em mudar ou não. Formam uma nova perspectiva social com a mistura de suas heranças culturais, com as tradições e as condições do lugar e apresentam uma outra proposta de vida. Como diz Said:

Embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições. Ver ‘o mundo inteiro como uma terra estrangeira’ possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é *contrapontística*¹⁹³.

Observei que as protagonistas em questão têm um espírito bastante livre e atitudes audaciosas para o seu tempo-espaco. No caso de Hermila, o fato de ela resolver seu problema com a rifa de si, é sinal inegável não apenas de sua criatividade, mas também de sua visão objetiva de mundo e administrativa da crise econômica em que se encontrava, bem como de sua coragem em enfrentar preconceitos. Tudo isso pode se dever a sua personalidade, mas também à sua vivência e

¹⁹² HALL, 2003, p. 44

¹⁹³ SAID, 2003, p. 59

Entretanto, quando elas teimam em realizar seus planos, mesmo com “o exílio na pele”, provocam a reflexão de vários outros sujeitos na pequena comunidade da qual se originam. Elas transformam posicionamentos sociais e concepções culturais a partir de si mesmas, mas também de como são percebidas pelo outro. Cida consegue o respeito de sua comunidade, da sua família e desperta a coragem de uma sobrinha, Dorinha, a perseguir sonhos parecidos: o de ser atriz e ser poetisa. Hermila consegue o perdão de sua avó, Zezita, desperta a compaixão de sua tia Maria e cria uma polêmica na cidade sobre sua atitude inaugural. Além disso, a despeito do preconceito alheio, consegue a soma em dinheiro de que precisava.

Algumas tradições e a cultura local são repensadas a partir dos conflitos das protagonistas com outros sujeitos sociais e das necessárias negociações de seus interesses e valores. Ou seja, em suas relações intersubjetivas, Cida e Hermila provocam uma transformação de valores culturais tradicionais. Ora, o exemplo de Cida é capaz de despertar numa sobrinha não somente uma outra visão de mundo, como também a paixão pelo mundo artístico e a coragem de partir, como a tia fez, de uma pequena cidade do interior de Minas diretamente para o Rio de Janeiro.

Numa conversa com a tia Cida, a sobrinha compreende seu não-lugar no universo artístico quando é rejeitada para um papel secundário por ser ao mesmo tempo negra, culta e talentosa demais. Ao visitar a pequena cidade onde nasceu, ratifica que ali também não é seu lugar. Todavia, percebo que através da constante reflexão sobre suas tradições e cultura, os sujeitos femininos representados produzem a si mesmos de novo, como novos sujeitos¹⁹¹.

Para Hall (2003), a cultura “depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação”. E acrescenta:

4.2.2 Soprando discursos, silêncios e segredos: estratégias de (micro) poderes

Neste capítulo, desenvolvo a pergunta norteadora da análise, buscando interpretar as relações de (micro) poderes dos sujeitos da narrativa, não só no que se fala e se gesticula, mas também nos silêncios, nos segredos, correlacionando personagens e vestuário, personagens e cenário, que são ricos em conteúdo cultural, social e político da sociedade mineira, onde se passa o filme.

A primeira sequência selecionada é a do conflito principal: o rompimento entre Cida e a família. Zé das Bicicletas acusa Cida de receber, em seu quarto, o namorado de Ju, Marquinho, quando, na verdade, este acabara de sair do quarto de Ju. Até esse momento, a narrativa está na primeira etapa e as personagens são muito jovens, mas em seguida, tudo vai mudar.

Para analisar as disputas de poder nas relações subjetivas, lembro de dois segredos em família e os correlaciono ao conceito de *space off* de Laetitia, que está em acordo com a noção foucaultiana de que não se pode escapar da natureza do discurso, entretanto o discurso ou o silêncio pode ser utilizado como efeito de poder, como obstáculo ou como veículo.

Os discursos, como os silêncios, nem são submetidos de uma vez por todas ao poder, nem opostos a ele. É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o, mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo. Da mesma forma, o silêncio e o segredo dão guarida ao poder, fixam suas interdições; mas também afrouxam seus laços e dão margem a tolerâncias mais ou menos obscuras.¹²³

¹⁹¹ HALL, 2003

¹²³ FOUCAULT, 2005, p 96

Cida guardava silêncio sobre a relação dos pais e o que moveu sua mãe a deixá-lo. O que ela sabia parecia um bom motivo para compreender e defender a atitude da mãe diante da irmã e, nesta hora do conflito, também diante do pai. Até esse momento, ela submete o que sabe ao discurso acusativo do pai, que a considera uma figura opositiva. Ao decidir falar, Cida evidencia sua posição de *gauche* e desestabiliza essa situação de submissão.



ILUSTRAÇÃO A – Momento da querela entre a filha Cida e o pai Zé das Bicicletas.
Fonte: AS FILHAS, 2005.

Naquela cena do conflito (Ilustração A), Zé das Bicicletas acredita que Cida permite que Marquinho frequente o quarto dela. Naquela circunstância em que o rapaz e Ju começavam um noivado, a filha fazer isso significava, para Zé, deslealdade, desonestidade, desamor e descompromisso da parte de Cida para com a família.

Cida defende-se em vão, até começar a falar o que guardava como segredo, um ponto fraco do pai, que a esbofeteia, antes que termine de se pronunciar. Sempre acusada de fantasiar coisas, talvez quisesse mostrar ao pai como ele fantasiava coisas muito depreciativas, não só em relação a ela quanto à mãe e que, por isso, a esposa deve tê-lo deixado. Talvez tenha fugido não precisamente numa companhia de circo, mas com alguém de uma companhia de circo.

De qualquer forma, o segredo que Cida é impedida de dizer produz um efeito de poder de desconstrução do empoderamento de Zé

monológica”¹⁸⁹. Para Hall (2003) é uma oportunidade para se transformar modelos padronizantes de pertencimento cultural.

Também entendi a palavra exílio em seu espírito de solidão, de perda de direitos, de desterritorialização, de exclusão. As personagens em questão o sofreram na pele. As situações por que passaram podem ser associadas à vivência semelhante de que fala Simone Schmidt (2004) no seu artigo “Com o Exílio na Pele”; pois as protagonistas, além de vivenciarem o exílio do modo como define Edward Said (2003): “toda pessoa impedida de voltar para casa é um exilado”, elas igualmente sofrem de um exílio impregnado e prolongado na pele, na medida em que vivem perdas de direitos e de abandono, seja por questões de gênero, de cultura, de classe ou de raça.

Cida e Hermila sofrem a perda de direitos e de posse. Quando Cida é excluída de casa, vivencia um tipo de desterritorialização¹⁹⁰, parte de uma cidade rural e vai para o Rio de Janeiro, de características fortemente urbanas, é obrigada a vivenciar pelo menos duas culturas diferentes. No momento em que Hermila é obrigada a partir, quase nada tem a perder. Expulsas do seu lugar de origem, Cida e Hermila são excluídas de seus lares, que deveriam preservá-las, apoiá-las em seus direitos e fortalecê-las em suas necessidades. Em vez de bani-las, deviam recolhê-las e não reproduzir preconceitos e dificultar suas tentativas por um trabalho que lhes proporcione dignidade e autonomia econômica e política. Encontram-se, portanto, em condição de exclusão social.

¹⁸⁹ Canevacci, 1996, p.08

¹⁹⁰ Desterritorialização: refiro-me conceito de desterritorialização, inserido na proposta de Cartografia, consiste em adotar um chamado “olhar estrangeiro” para as coisas à nossa volta. De acordo com o professor e sociólogo Octavio Ianni (2010) “...o sujeito do conhecimento não permanece no mesmo lugar, deixando que seu olhar flutue por muitos lugares, próximos e remotos, presentes e pretéritos, reais e imaginários”. Partindo da idéia de que território é aquele espaço de estabilidade e organização, a ação de desterritorializar é uma ação de desordem, de fragmentação para buscar encontrar novos saberes, menos instituídos, adotando uma percepção diferenciada que está pronta para descobrir novas idéias além das previstas. A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI e ROLNIK, apud HAESPAERT & BRUCE, 2002).

Ásia e na Austrália podem ter sido inicialmente exilados, mas, em sua qualidade de pioneiros e construtores de uma nação, perderam o rótulo de “exilado”¹⁸⁷.

A situação que une as histórias das protagonistas não está nessa definição de Said (2003), mas está impregnada de um espírito de exílio, pois impregnada está de abandono, de privação tanto de direitos, quanto de permanência no local de origem, portanto, podemos inferir: um tipo de exílio por forças circunstanciais. “O *pathos* do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão.”¹⁸⁸. As protagonistas não vivenciam categoricamente um exílio antecedido por emigração forçada do país de origem, mas é possível uma associação. Cida é excluída pelo pai e vai morar no Rio de Janeiro para tentar ser atriz e torna-se bem sucedida. Hermila parte de sua cidade no interior do nordeste uma vez para São Paulo e outra para mais distante, Porto Alegre. Aparentemente, em ambas as vezes, por vontade própria, por forças circunstanciais. E neste ínterim, acontece de ser expulsa da casa da família.

Quando retornam às cidades onde cresceram, sentem-se fora dela e têm uma compreensão única sobre a vida em sociedade e destacam-se, por isso, de sua comunidade. No caso da personagem Cida e, como foi visto, também de sua sobrinha Dorinha, elas representam um exílio individualizado, uma forma de exclusão social, por serem negras, mulheres, atrizes, poetisas em busca do reconhecimento de suas identidades e de um lugar social e político.

Hermila, por sua vez, parece exilada na cidade de origem, esta parece não mais pertencer a ela, parece inadequada à mente jovem de Hermila, vasta de sonhos e ambições. Torna-se solitária, mas contaminada de outras vivências, outras culturas, de elementos que alimentarão seus planos e anseios por romper limites.

Aliás, é possível pensar o exílio social afirmativamente, no entendimento de Hall (2003) e de Canevacci (1996). Para este, o exílio oferece um “cenário produtivo em que tudo pode ser contaminado, deglutido, entrelaçado. Essa rica desordem pode romper o domínio cultural daquela mesma modernidade, ir além de sua ordem

como pai e como homem. Quando digo pai e homem, considero o sujeito na sua posição social dentro daquela família patriarcal, que, por sua vez, está numa sociedade mineira bastante tradicional. Esse segredo quase pronunciado por Cida, leio como instrumento de micropoder, de saber, muito forte da personagem, poder de obstáculo e de insurgência contra a ordem patriarcal. A evidência está na resposta do pai a esse efeito, e na sua (re)ação violenta. Entendo que é da certeza desse poder que ela potencializa o seu confronto, partindo da casa de Zé, privando-o do poder de submetê-la, mas também privando a ambos de exercerem seu afeto.

Ao depreciar a esposa e a filha por serem negras e desejarem ser artistas, Zé mostra-se depreciativo com as mulheres negras artistas ou atrizes, reproduz preconceitos culturais de raça e de gênero. Ao mesmo tempo, ao oprimir esse desejo social de serem o que quiserem, Zé mostra um lado opressor de si mesmo. Em entrevista, o diretor comenta que o personagem “é de um negro correto, mas angustiado com o seu papel de demonstrar o tempo todo que não vai ameaçar as relações raciais, que vai cumprir o que é esperado para ele na sociedade mineira e brasileira”¹²⁴. O personagem é mostrado como representante de uma geração que tem o seu “imaginário afetado pela persistência de um racismo internalizado em nossa cultura, em nosso inconsciente coletivo, em nossas relações sociais, políticas e econômicas”¹²⁵. Logo, Zé refrata o preconceito estrutural contra a sua cor de pele. Isto é, ele absorve ações discriminatórias e as reflete em família.

Um conceito usado para cercar as ações discriminatórias baseadas na raça é o que os teóricos chamam de racismo estrutural ou institucional. Este é definido como o exercício, legitimado ou não, de práticas de opressão e dominação racial no interior de instituições sociais em que o poder encontra-se distribuído e que podem gerar prejuízos aos grupos sub-representados¹²⁶. Neste caso, o preconceito não pode ser individualizado facilmente, pois a seleção, o pertencimento e a distribuição dos privilégios são justificados por regras institucionalizadas e práticas consuetudinárias que moldam as disposições coletivas e individuais, de modo a produzir um discurso de

124 Cf. ANEXOS, Entrevista a Joel Zito Araújo, questão 16.

125 ARAÚJO, 2010, p. 18

126 WIEVORKA, 2007, p. 29-30; HASLANGER, 2004, 116-144; CASHMORE, 2000, p. 469-473

¹⁸⁷ SAID, 2003, 54

¹⁸⁸ SAID, 2003, p. 52

transparência, universalidade e meritocracia que, no mais das vezes, oculta as injuntivas políticas, étnicas e de gênero¹²⁷.

As atitudes de Zé em relação a si e às filhas é uma atitude de poder que realimenta um ideário de branqueamento da população brasileira, que sutilmente alija negros de determinados espaços sociais e econômicos.

Naquela cena do conflito, enquanto Zé das Bicicletas proferia sua acusação, a janela do quarto de Ju estava entreaberta, demonstrando, portanto, que Ju via e ouvia todo o mal entendido (Ilustração A). No entanto, permaneceu inerte e em silêncio diante do injusto julgamento do pai. E assim a personagem ficará durante o resto da narrativa até o falecimento dele, a verdade sobre o ocorrido ficará em mais um segredo entre as irmãs. Por um lado, o fato de Ju não se pronunciar sobre a verdade é um ato hipócrita, demonstra que ela concorda com a injustiça feita à irmã e com regras sociais que oprimem Cida como pessoa, mas também como mulher, e a Ju, sendo mulher, essas regras a atingem igualmente.

No caso de Ju, manter o silêncio sobre Marquinhos frequentar o seu quarto é defender sua imagem de boa filha, mas, com isso, torna-se complacente com o preconceito do pai. Ao manter segredo sobre a ação do namorado, Ju mantém seu poder, enfraquecendo a irmã diante do pai (lei). Desse modo, Ju, complacentemente, admite e fixa as proibições que são impostas por ele. Por outro lado, esse segredo lhe “dá guarida ao poder”, nesse caso, poder no espaço privado e familiar, e garante um benefício à Ju: o de exercer influência sobre as decisões do pai, garantindo favorecimento para si e seu *status* de filha predileta. Mas, especialmente, manter o segredo é assegurar a confiança do pai, logo, uma certa autonomia e liberdade que ele pode conceder à Ju. Talvez o grande prêmio fosse ele fechar os olhos para situações em que ela viveria sua sexualidade como quisesse, tolerasse seus deslizes. Quando Zé das Bicicletas ouve o barulho de alguém na casa, vai direto ao quarto de Cida e o vasculha detidamente à procura de alguém ou algo suspeito. No entanto, quando vai ao quarto da outra filha, onde está escondido Marquinhos, Zé não passa da porta, ou seja, é mais tolerante com a preferida. Entendo que isso é uma forma obscura de deixar margens para se “afrouxar os laços da interdição”¹²⁸.

considerar a experiência de Hermila em São Paulo, onde é comum, há mais de 15 anos, mulheres trabalharem em funções convencionalmente desempenhadas por homens, como pedreiro, motorista de ônibus, trocador e frentista (muitas vezes, ganhando menos). Ora, há poucas expectativas de Hermila quanto àquele trabalho render-lhe um bom dinheiro para si e a família, tampouco render-lhe ascensão social. Diante das circunstâncias ela aceitou submeter-se a isso. Mas, no leque de suas restritas opções, ela percebe rapidamente que rifar-se, acompanhada de um marketing persuasivo, certamente lhe renderia as duas coisas: capital para ajudar a família e possibilidade de *status* social, já que migrar para o sul, no nordeste brasileiro, ainda significa ir para onde as oportunidades de ascensão social estão. Se, por um lado, seu comércio pode lhe trazer benefícios imediatos; por outro, causou-lhe alguns conflitos internos e despertou a discriminação alheia – principalmente por gênero e trabalho. Se, por exemplo, João, o antigo namorado de Mila, resolvesse rifar o próprio corpo, ele sofreria as mesmas discriminações sociais?

5.3 EXÍLIOS E CONTRAPONTO CULTURAIS

Para desenvolver a relação entre exílio, exclusão e as personagens principais, vejamos o que diz Said (2003) na definição de exílio:

Os expatriados moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais. Hemingway e Fitzgerald não foram obrigados a viver na França. Eles podem sentir a mesma solidão e alienação do exilado, mas não sofrem com suas rígidas interdições. Os emigrados gozam de uma situação ambígua. Do ponto de vista técnico, trata-se de alguém que emigra para um outro país. Claro, há sempre uma possibilidade de escolha, quando se trata de emigrar. Funcionários coloniais, missionários, assessores técnicos, mercenários e conselheiros militares podem, em certo sentido, viver exílio, mas não foram banidos. Os colonos brancos na África, em partes da

¹²⁷ CARVALHO, 2010, p. 140

¹²⁸ FOUCAULT, 2005, p. 96

5.2 INTERSECCIONALIDADE E EXCLUSÃO SOCIAL

É possível verificar dinâmicas do poder na correlação de forças, em pontos de tensão intersubjetivas, e nesses pontos, a subalternidade e as discriminações podem estar como causa/consequência da exclusão social. O tipo de exclusão que aproxima as protagonistas de ambos os filmes é motivado pela privação de direitos e por interdição. Há várias interdições e privações, mas o que é comum aos filmes é a impossibilidade das protagonistas de voltarem para as suas casas. Nas interdições foi possível estudar os vários tipos de interseccionalidades, os conflitos, as negociações de identidade e correlações de força.

A exclusão sofrida pelas protagonistas é social e política, uma vez que há privação de direitos; mas também é física, a partir do momento em que elas são excluídas de suas comunidades, isto é, são privadas por algum motivo, de permanecer no local de pertencimento original, o que considero uma espécie de exílio¹⁸⁶. Em *As Filhas do Vento* (2005), o pai representa o principal exclusor familiar de Cida e em *O Céu de Suely* (2006), a avó de Hermila. E ambos são representantes de regras sociais e tradições culturais. Mas é possível entrever outras regras e tradições que são revoadas pelas protagonistas, nas poucas falas de personagens secundários, como por exemplo, através da personagem Georgina, de *Céu de Suely*, no que comento a seguir.

Hermila precisa sair novamente de sua cidade de origem, porque as oportunidades de trabalho bem remunerado são poucas, o que poderia ser um motivo circunstancial. Mas, para ela, as chances são ainda mais restritas por sua condição feminina. Inicialmente parece moderno que Hermila consiga uma vaga de emprego num estabelecimento, onde, tradicionalmente, trabalham homens: um posto de gasolina. Porém sua função era a de faxinar banheiros, eventualmente carros. Ratifico essas observações pelo discurso da amiga Georgina que a visita no serviço e diz que nunca viu mulher desempenhando aquele tipo de trabalho.

Embora Hermila tenha ignorado uma convenção social vinculada ao gênero, possivelmente, ela deve ter negociado com o dono do posto um salário módico e interessante para ele. E nesta atitude, está o olhar de quem viveu outras culturas, ainda que no mesmo país, e pesou valores contidos no modo de vida de uma e de outra. Há que se



ILUSTRAÇÃO B – Olhadela de Zé das Bicicletas à procura de algo estranho no quarto da filha Maria da Ajuda.

Fonte: AS FILHAS, 2005.

4.2.3 A passagem do tempo e a representação da sexualidade das personagens

As cenas de sexo do filme justificam-se na maneira que o diretor encontrou de mostrar a passagem de uma etapa para a outra. No entanto, entendo que essa intenção ficou comprometida na continuidade do roteiro para muitas espectadoras com quem conversei e assistiram ao filme uma única vez.

Assim como aquelas espectadoras que haviam visto o filme pela primeira vez, eu também tive dúvidas sobre a necessidade de se representar a mulher no ato sexual com seus parceiros, a fim de indicar o tempo transcorrido, (algumas me confessaram terem se sentido desconfortáveis com a cena). De fato, era difícil compreender por que o filme mostrava a vida íntima e sexual de personagens que nem haviam aparecido ainda. O que isso tinha a ver com o tempo transcorrido? Qual era a importância de mostrar, daquela maneira, as suas relações íntimas?

186 Desenvolvo melhor esta ideia no próximo subcapítulo.

Tentando verificar se este filme da retomada remetia a algum tipo de fetichização¹²⁹ e reificação do corpo feminino – frequente em outros períodos da história do cinema (por exemplo, Cinema Novo e no Cinema Marginal), em que o corpo feminino é fetichizado – selecionei esta sequência para analisá-lo na perspectiva de Ann Kaplan (1995) sobre a escopofilia ativada pelo olhar de aspecto masculino no que se refere à representação da sexualidade feminina. Conforme a autora, o cinema clássico¹³⁰ aproveita-se

[...] do ato de olhar, criando um prazer que nesse sentido tem, em última análise, origens eróticas. O olhar está baseado em noções culturalmente definidas de diferença sexual. Há três tipos de olhar: (i) dentro do próprio texto do filme, homens olham para mulheres, que se tornam objetos do olhar; (ii) o espectador, por sua vez, é levado a identificar-se com esse olhar masculino, a objetificar a mulher que está na tela; e (iii) o “olhar” original da câmera entra em ação no exato momento da filmagem¹³¹.

Parece-me que, especialmente no caso desta sequência, há uma exploração desse recurso cinematográfico, nos três tipos de olhar, que realimentam o imaginário coletivo estereotipado da mulher negra, sexualmente liberada, fogosa, objeto de desejo masculino. Certamente, a narrativa fílmica está contida dentro de um conceito de hegemonia cultural negra que (em sua pluralidade de expressões) atua vigilante contra manifestações de branquidade, de um *status quo* eurocêntrico e racista.¹³² Entretanto, nessa sequência, ao mesmo tempo em que o filme preocupa-se em mostrar a beleza e a sensibilidade da mulher negra, parece escorregar na ideologia de gênero¹³³ que universaliza

homem correto (mas pergunto-me: se fosse sexo de graça a ameaça continuaria?).

Ele a escorraça de lá, empurra Hermila e lança contra ela palavras e olhares vis. “Sai daqui!” “Não saio!” Nesse momento, a postura de Hermila é de embate corporal, de afronta, ela desafia a moral representada pelo comerciante, impondo-se veementemente. Parece dizer, afinal, que o lugar é público, vender rifa é uma atividade legal, e o prêmio é honesto!

Em momentos como esses exemplificados, a subalternização está diretamente ligada a jogos de poder, em forma de resistência, de discurso ou de silêncio. Penso que esses momentos conflitivos ou negociativos estão relacionados ao que Foucault define como “correlações de força”. Para ele, é através delas que se deve tentar analisar os mecanismos de poder, como busquei fazer em capítulos anteriores, pelo menos em parte (por exemplo, pela entrada e saída do *space off*, sugerido por Lauretis, leitora de Foucault).

Com isso será possível escapar ao sistema Soberano-Lei que, por tanto tempo fascinou o pensamento político. Se é verdade que Maquiavel foi um dos poucos – e nisso estava certamente o escândalo do seu ‘cinismo’ – a pensar o poder do Príncipe em termos de correlações de força, talvez seja necessário dar um passo a mais, deixar de lado a personagem do Príncipe e decifrar os mecanismos do poder a partir de uma estratégia imanente às correlações de força¹⁸⁴.

Esse sistema está correlacionado ao conceito ancestral de que o poder está condicionado ao direito. *Grosso modo*, quem tem direito é quem exerce o poder. No entanto, o autor aponta para a necessidade de se libertar da imagem deste tipo de poder Soberano-Lei, pois, para ele, “o poder é onipresente, porque está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares”¹⁸⁵

129 “No cinema, todo o corpo da mulher pode ser “fetichizado”(KAPLAN, 1995, p. 33). E acrescento ao significado: fetichização como mercantilização geral, corpo (vestido, ornamentado ou não) que pode virar mercadoria na intenção de venda de produtos (cervejas, carros e, nesse caso, filmes). Para mais significados sobre fetichização/fetice sexual ver STEELE, 1997; VILLAÇA & GÓES, 1998.

130 Nota 6.

131 KAPLAN, 1995, p. 47

132 WERNECK, 2010

133 LAURETIS, 1987, p. 217

184 FOUCAULT, 2005, p. 92

185 FOUCAULT, 2005, p. 89

Se considerar uma hierarquia de classe social, para Zé, o negro deve assumir um lugar periférico na parte baixa da hierarquia social, talvez deva resignar-se até com o poder aquisitivo bastante limitado que pode conseguir, mas talvez entenda que assim, evite confusões com a polícia, com os vizinhos, e consiga viver em “harmonia”. O personagem parece entender que, se ele ficar neste lugar, será aceito socialmente, e “respeitado”. Aliás, Léa Garcia assinala que o filme *As filhas* retrata uma família que é estereótipo do negro naquele período¹⁸³, o que reforça a figura de Zé como representação dessa mentalidade de muitos sobre a existência de uma hierarquia entre brancos e negros naquela época. Zé introjeta sua subalternidade.

A personagem Cida (Taís Araújo), por sua vez, para negociar seu espaço, seus desejos e deslocamentos, ela tem que lidar com a subalternidade externa (na família, na sociedade) e a interna. Quanto à interna, Cida parece ter um mecanismo de controle: a ignorância, no seu melhor uso. Ela parece ignorar, no sentido de desconhecer, não reconhecer, não admitir a formação e o desenvolvimento dessa subalternidade dentro de si. Por exemplo, na cena em que a irmã Ju (Thalma de Freitas) tenta demover a ideia da irmã Cida em ser atriz, dizendo que, se Deus quisesse que os negros fossem artistas, não os faria pretos, mas brancos; Cida, rapidamente ignora e sugere que mudem de assunto. Ela sabe do que a irmã está falando, mas desvia a introjeção ou o que esse tipo de pensamento pode causar e fazer acreditar.

Da mesma forma, Hermila (Hermila Guedes) parece ignorar a associação que parte da comunidade de Iguatu faz sobre a sua decisão em rifar-se. Ela sabe que existe subalternidade no trabalho das profissionais do sexo. No entanto, ela tenta ignorar isso ao oferecer desfrute sexual. Como Cida, ela tem que lidar com a subalternidade externa, para atingir seu objetivo. Mas, na sua relação intersubjetiva, ou seja, com outros sujeitos, além de Hermila não aceitar a subalternidade, ela também confronta e desafia quem dela discorde (a avó, a comerciante de roupas, o comerciante da rodoviária), haja vista a cena com o comerciante da rodoviária (Flávio Bauraqui), a quem Hermila começa a vender a rifa. Um jogo se inicia. Ela usa a sua melhor sedução acendendo um cigarro, prostrando-se com o corpo encurvado em S no balcão do comerciante, sorrindo bastante. Ele também joga com a sedução de Hermila, até o instante em que descobre pelo o que vai pagar. Então, sente ameaçados os seus preceitos morais e a sua honra de

comportamentos e representações da sexualidade e do corpo feminino, reificando-o.

Aparentemente, as cenas de sexo ficam flutuantes, quando correlaciono a incontinuidade da narrativa à sexualidade e ao gozo das personagens. Em primeiro lugar, porque a continuidade do enredo pareceu levemente comprometida no que se refere à coesão textual imediata, por conta da ordem de aparição de novas personagens que não existiram no primeiro período da história, isto é, pela falta básica de referentes anteriores. Somado a isso, o período é encerrado com a Cida jovem (Taís Araújo) e o novo período histórico é iniciado pela figura sombreada de uma jovem (Dorinha - Danielle Ornelas), que pode ser confundida com Cida. Buscando um sentido nas imagens, talvez o objetivo da cena fosse o de mostrar o desenvolvimento psicológico de Cida e o seu amadurecimento sexual, depois que saiu da casa do pai e foi para o Rio de Janeiro. Mas, aquela não é a Cida. Então, a nudez e a figuração de gozo daquela personagem desconhecida fica sem nexos. Em seguida, aparecem uma segunda (Selminha - Maria Ceixa) e uma terceira (Ju - Léa Garcia) figuras menos jovens, nas mesmas circunstâncias, o que desconstrói a possibilidade daquela sequência mostrar fases do amadurecimento de Cida. Logo, por que estão ali? Finalmente, aparece a quarta figura, que é mais introspectiva e que parece ser Cida em sua fase madura (Ruth de Souza). Nessa forma de condução narrativa, faltou o elemento referente, isto é, o/a espectador/a não entende, a priori, o que faz ali aquele conjunto de pessoas e a sua conexão com aquelas que já apareceram. Desse modo, as duas figuras que não haviam sido apresentadas antes a/ao espectador/a (os referentes Cida e Selminha) ficam desconectadas da história e isso interrompe, momentaneamente, a sua fluidez, semântica textual e a identificação do/a espectador/a com o filme. Apesar das personagens aparecerem no início, pois o filme começa pelo quase final da diegese, não há tempo de se saber quem elas são para serem identificadas.

Em segundo lugar, outras dúvidas permaneciam sobre o propósito das cenas de nudez das personagens. Ficou evidente que, no prazer da primeira, parece haver diversão, no da segunda, sofrimento, e no da terceira, serenidade e reciprocidade. Isso indica o comportamento dos sujeitos e como é sua vivência sexual com seus parceiros.

Em entrevista, o diretor comentou a sua intenção em produzir essas cenas o que ratifica esta interpretação e a justifica:

183 Ver Entrevista à Léa Garcia, questão n.º 15.

A cena dos gozos tentava tirar o espectador daquele universo bucólico e reprimido de uma cidadezinha do interior de Minas e levar para um mundo diferente em que aquelas mulheres tornaram-se donas dos seus gozos, de suas sexualidades e tentavam ser donas de suas vidas afetivas. E desfrutavam disso cada uma à sua maneira. E o jeito de gozar já tentava levar para o público os dramas ou o traço da personalidade de cada uma delas: alegria, angústia, solidão e paz. A alegria de Dorinha, a angústia da Selminha, a solidão de Cida e a paz e maturidade sexual do casal Ju e Marquinhos¹³⁴.

Apesar da intenção em mostrar a independência feminina, uma conexão não é apresentada apropriadamente entre as sequências seguintes que a justifiquem, já que isso não é aprofundado e devidamente problematizado. Então continuavam desnecessárias as cenas de sexo e nudez. O problema era procurar, a partir disso, o que é desenvolvido no texto visual que estabelece uma pertinência temática. Na verdade, é como se houvesse uma preocupação em chamar a atenção do público que exercesse um olhar masculino espectador¹³⁵, na forma menos original que há no audiovisual para isso: isto é, apimentar as imagens com cenas de sexo, expondo o corpo e o prazer femininos. Nisso identifico a fetichização relacionada ao imaginário popular sobre estereótipos da sexualidade e o corpo feminino negro ou “mulato”.

Notei que as personagens mulheres do filme estão em completa evidência neste momento, enquanto seus parceiros quase não aparecem – de dois dos três homens que as olham¹³⁶, só podem ser vistas as mãos no corpo de sua parceira.¹³⁷ Esse fato remete a um olhar tradicional, advindo de nossos tataravós, quando a imagem da mulher em fotografias pornográficas ou eróticas já as mostrava por inteiro. Nem o rosto era poupado da exposição social. Ao passo que a imagem do homem, desde

¹³⁴ ARAUJO, 2010

¹³⁵ Segundo tipo de olhar explicado por Kaplan (1995, p. 47) o espectador, por sua vez, é levado a identificar-se com esse olhar masculino, a objetificar a mulher que está na tela.

¹³⁶ Primeiro tipo de olhar explicado por Kaplan (loc. cit.) dentro do próprio texto do filme, homens olham para mulheres, que tornam-se objetos do olhar.

¹³⁷ Ver ilustrações: c; d; e.

curandeiro, por questionarem diversas coisas dos dogmas católicos, e acreditarem que a origem do mundo estava na putrefação. A comprida sentença chamou a atenção de Ginzburg (1987) para ler o que se obliterava da vida deste homem. Considerou suas interpretações a partir da tradição oral camponesa, além do contexto da fala. Para além do que foi lido, importou para o historiador a maneira que foi lido. Pela investigação de Ginzburg nos textos de Menocchio e sua sentença, conheceu-se melhor não apenas as razões do moleiro, como também o período analisado pela presença de traços da cultura popular pagã, traços da própria doutrina cristã católica ortodoxa, e da tradição oral nos textos do camponês. Com sua análise, Ginzburg ratifica o método indiciário e a importância de narrar a história de pessoas envolvidas na cultura popular. Apesar de existirem poucas fontes sobre pessoas comuns é possível seguir as parcas pistas deixadas por elas¹⁸².

A história dessas pessoas e as observações de Ginzburg sobre as estranhezas e os mistérios que envolvem as sentenças, podem ser associadas ao caso discutido por Spivak, quanto à invisibilidade das práticas sociais do subalterno, de suas tradições e a capacidade de raciocinarem por si a partir delas, e resistirem, de forma verbal e não verbal, à ideologia que lhes era imposta.

Desse modo, trazendo as leituras de Spivak (1988) e Ginzburg (1987) e a leitura das representações do sujeito feminino nos filmes de Karim Aïnouz e Joel Zito Araújo, observei melhor a luta do sujeito com duas formas de subalternidade: a externa e a interna. Uma que ocorre externamente ao sujeito, nas suas relações com outros sujeitos, ou seja, intersubjetivas. São subalternidades socialmente impostas, presas a convenções ideológicas. Outra que ocorre internamente no sujeito, isto é, é intrasubjetiva (muito pessoal, mas pode ser transferível de sujeito a sujeito pela educação, na construção de sua identidade). A transferência, contudo, pode ser uma escolha do sujeito. No caso das nossas protagonistas, elas resistem à subalternidade exterior, isto é, até certo ponto, escapam da representação social que as identifica na subalternidade e as discrimina. Internamente, procuram não transferir essa subalternidade a outras pessoas, tampouco assimilá-la internamente.

Quanto à subalternidade interna, ela existe, na medida em que o sujeito sofre a discriminação ou a introjeta. Zé das Bicicletas (Milton Gonçalves) é um tipo de negro que pretende ser “correto socialmente”.

¹⁸² Cf. VENERA, 2010.

personagens. Ao buscarem o que para elas é o céu, obstáculos que fixam suas identidades são logo ventilados.

Procurando estratégias de resistências encontrei formas de subalternidades no artigo de Gayatri Spivak (1988), “Can the subaltern speak?” e na história de Minocchio, resgatada por Carlo Ginzburg (1987). Gayatri Spivak (1988) considera que o subalterno não pode falar, ela afirma isso no contexto da indiferença de Deleuze e Guattari à ideologia, porque consideram as relações entre desejo, poder e subjetividade, mas não articulam o que a autora chama de “teoria dos interesses”¹⁸¹. Ela critica o papel histórico do intelectual que não visibiliza experiências concretas dos oprimidos em determinada sociedade. Mas, no seu questionamento, a autora acaba fazendo esta tarefa do intelectual e atuando como uma força de resistência em tempos de pós-colonialismo. Spivak (1988) relaciona a história mitológica da deusa Sati ou Mother Durga com a de Bhuvaneswari Bhaduri. Bhuvaneswari foi uma jovem com cerca de 17 anos que se enforcou num apartamento modesto de seu pai no norte de Calcutá em 1926. Spivak (1988) lê, na morte misteriosa de Bhuvaneswari, uma forma de falar e uma experiência concreta de resistência na subalternidade. A jovem estava ligada à luta armada pela independência na Índia e foi envolvida em um crime político de assassinato. Para apontar as razões pessoais de Bhuvaneswari, Spivak (1988), considera o contexto ideológico colonial, a subalternidade feminina, a cultura colonial indiana em que a mulher não podia ser ouvida, nem lida. E então, associa as razões do suicídio e da irreverência da deusa Sati às razões da morte emblemática da jovem. Como se sua morte fosse emblemática para outros subalternos, que conheciam a história da moça e comungavam das mesmas tradições religiosas e ideológicas. Mas fosse enigmática para a cultura colonial ocidental, para quem, definitivamente, o subalterno não é articulador de seu próprio discurso.

Carlo Ginzburg (1987), através do método indiciário, lançou uma pesquisa sobre julgamentos contidos num acervo de documentos medievais inquisitoriais e mergulhou na análise de uma sentença extremamente longa dada a um moleiro camponês, um leitor, Domenico Melchiori, alcunho Menocchio, que possuía pensamentos discordantes de como a Igreja Católica entendia Deus e o gênese. Ele recusava-se em silenciar e possuía argumentos que surpreendia o próprio Ginzburg. Juntamente com outros, Menocchio foi entendido como bruxo e

então, costuma ser obtida por ângulos oblíquos, os quais procuram evidenciar os órgãos sexuais e velar o rosto do sujeito e preservá-lo dessa exposição. Portanto, a priori, é muito difícil dizer que esta sequência pode ser considerada própria do perfil de um cinema, cujo olhar seja feminino, visto que a sequência tornou-se sem propósito.¹³⁸



ILUSTRAÇÃO C – Passagem do tempo – Dorinha.
Fonte: AS FILHAS, 2005.

138 Vendo dessa forma, entendo que este filme é parcialmente dirigido para um olhar feminino, o que reforça a minha desconfiança, já discutida no texto (ver subcapítulo 2.3), de que nem mesmo haja filmes brasileiros que se encaixem numa categoria como “cinema de mulheres”. Não obstante, um diferencial em vários filmes da retomada, sem dúvida, é o de se preocupar com temáticas, discursos e imagens que representem o universo feminino, e, na delicadeza deste filme, é visível essa preocupação.

¹⁸¹ SPIVAK, 1988, p. 68



ILUSTRAÇÃO D – Passagem do tempo Selminha.
Fonte: AS FILHAS, 2005.

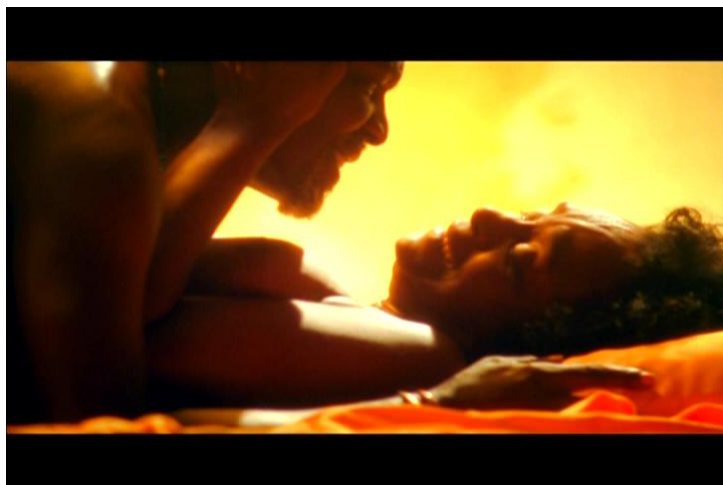


ILUSTRAÇÃO E – Passagem do tempo Ju. Troca de Olhares.
Fonte: AS FILHAS, 2005.

5 A ABÓBODA CELESTE DO TEXTO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Lá onde há poder, há resistência. (...) As resistências são o outro termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como o interlocutor irreduzível. Também são, portanto, distribuídas de modo irregular.*¹⁷⁹

5.1 SUBALTERNIDADES E NEGOCIAÇÕES DE PODERES

Neste capítulo, com a intenção de encaminhar a finalização deste trabalho, gostaria de esclarecer mais alguns pontos desenvolvidos na tese, correlacionando: subalternidade e negociação/gerenciamento de poderes; discriminação, exclusão social e exílio. Pois lembro que há uma hipótese a ser averiguada, para além da pergunta norteadora, isto é, saber como se dá a negociação de poderes na exclusão. É a hipótese de que o sujeito excluído escapa da representação social que o identifica na subalternidade e em ações de discriminações cruzadas. Uma maneira de escapar dessa representação e ressignificá-la já foi desenvolvida nesse texto, através das teorias¹⁸⁰ de Teresa de Lauretis (1984, 1987, 1994). Mas vejo que correlacionar os pontos acima, ainda pode contribuir para finalizar essa questão.

O poder, na concepção foucaultiana, é móvel, as resistências são pontos móveis, que podem remodelar contextos e minar convenções. Penso que encontrei, no decorrer da análise, formas dessa resistência, de modo interno (atitude das personagens, nos segredos, nas suas ações, nos seus diálogos) e externo (condução narrativa, edição de imagens, proposta e posição política dos diretores, desfechos alternativos) que, até certo ponto, relativizaram ideologias de gênero e mecanismos de poder que reproduzem interseccionalidades de gênero e raça, de âmbito público e privado.

Gostaria de esclarecer um pouco mais sobre a representação de (micro)poderes e as resistências contra formas de subalternização, pois nisso também está o processo de construção de identidade das

¹⁷⁹ FOUCAULT, 2005, p. 91)

¹⁸⁰ Refiro-me à teoria das comunidades acadêmicas, que considera convencionalmente uma opinião científica como a teoria, quando essa é colocada em um artigo completo devidamente revisado e publicado em um periódico científico qualificado. A *Scielo*, a *Qualis* são padrões nacionais de qualificação de periódicos, já a *Science Citation Index* e a *Impact Factor* são padrões internacionais.

principalmente numa época colonialista, quando imperava a divulgação da cultura europeia sobre o apagamento identitário dos colonizados. Hoje os rituais sincréticos remetem a lembrança do espectador ao forte caráter de resistência dos africanos e afrodescendentes, quando chegados ao Brasil.

A igreja é um lugar altamente simbólico para o contexto racial do filme. Em “*Filhas*” falo especialmente de uma espécie distinta de grupo étnico negro do Brasil, diferente de Salvador e Rio, os negros mineiros têm seu comportamento baseado no afro-catolicismo. Essa devoção aos santos católicos, especialmente ao santos negros, e o sufocamento sobre a origem e os mitos dos orixás marcaram Minas Gerais e os negros mineiros. Portanto, a igreja é mais que um cenário, ou um retorno que o filme dá em seu final para o seu ponto de partida, é um fechar a estória em um mesmo espaço cultural e religioso que define grande parte dos seus conflitos¹⁷⁶.

O filme, como ficção, no contexto da Retomada inova, ao representar particularidades da religiosidade afro-católica mineira.¹⁷⁷ Desse modo, o cenário barroco, as imagens e o bumba-meu-boi fazem reativar uma memória histórica e realçar um referencial cultural e identitário para aqueles que já o conhecem e informar para os que não o reconhecem. Além disso, “*Filhas do Vento*” desenvolve um trabalho de representação estética das tradições culturais da diáspora africana, tradições essas que são essencialmente teocêntricas”¹⁷⁸. Afinal, o retorno de Cida e Dorinha à pequena cidade mineira de Lavras Novas também representa a “volta das filhas da diáspora cosmopolita do Rio para o mundo afro-católico do interior de Minas” (idem).



ILUSTRAÇÃO F – O beijo.

Fonte: AS FILHAS, 2005.

Todavia, a *posteriori*, reassistindo ao filme, ao *making off* e pesquisando, percebi que essa sequência quer indicar muitas coisas ao mesmo tempo, além de indicar períodos transcorridos. Quer assinalar a passagem das protagonistas da juventude para a maturidade pessoal e sexual; bem como introduzir as novas personagens (Dorinha e Selma, respectivamente filhas de Ju e Cida) na narrativa; além de correlacionar as características principais dessas quatro mulheres às de algumas divindades africanas – pelas cores dos orixás que iluminam cada personagem no intercurso com seus parceiros¹³⁹.

Quando essa sequência termina, a câmera se detém na imagem de Cida adulta, para indicar que sua situação é completamente outra em relação às personagens anteriores. Sugere uma mulher de poder e moderna pelo uso de anéis, mostrados em primeiro plano, pela elegância de seu figurino (Ilustração G), pela ambientação e o cenário de estética sofisticada nos padrões contemporâneos. Sua solidão afetiva (tanto no papel de mãe, quanto no de mulher solteira) parece representada pelo cigarro, se em comparação com as cenas de sexo de Dorinha, Ju e Selma que estão em companhia de seus parceiros.

¹⁷⁶ ARAÚJO, 2010

¹⁷⁷ PEREIRA, p. 323-5, 2005.

¹⁷⁸ McELROY, 2007, s.p

¹³⁹ Ver a relação das cores das cores com os orixás das personagens no subcapítulo 4.2.5.



ILUSTRAÇÃO G – Fim da sequência que introduz a passagem do tempo e apresenta as personagens adultas.
Fonte: AS FILHAS, 2005.

4.2.4 Na parede do tempo, um jogo de referencialidades

O fato de a câmera filmar a representação do êxito profissional de Cida adulta, evidenciou o propósito primordial que parece alinhar o filme que é o de mostrar o sucesso de uma atriz negra, ao exibir uma parede verde ao fundo (Ilustração G e H), repleta de fotos, nas quais há testemunhas famosas de momentos de seu trabalho na arte dramática (como Grande Otelo e Sérgio Cardoso). Há um jogo narrativo de referencialidade, que mistura brilhantemente realidade e ficção. Esse jogo pode passar despercebido para o/a espectador/a que ignore um pouco da história de vida da atriz, Ruth de Souza. Ele/ela pode não observar ou não ter certeza, se há uma mistura entre a ficção e a não-ficção e, talvez, preferir assegurar-se de que o propósito primeiro é o de mostrar a vida de uma família comum com seus enganos e desenganos, como, afinal, está afirmado na sinopse e em entrevistas com o elenco no *making off*. Ao contrário, o/a espectador/a que conhece um pouco da vida de Ruth de Souza, sabe que as fotos são originais da atriz e que há um discurso endereçado a um público heterogêneo, mas pronunciadamente negro. Ruth de Souza é referência no teatro, na TV e no cinema na vida e no papel que desempenha. Eis o jogo, eis a

Tem um hiato de tempo que não sabemos o que aconteceu com ele [Zé]. Mas ele envelhece e torna-se mais doce. E a sua participação na Congada é a experiência que ajuda no processo de ter orgulho de sua negritude. A incorporação daquele ritual típico da Congada no enterro de uma pessoa com uma posição destacada em sua hierarquia tenta passar para o público essa mudança na história do pai¹⁷⁵.

Desse modo, a identidade sincrética da qual a família de Cida faz parte não passa despercebida. Esses dados apontam para a consciência politizada da família sobre a sua afro-brasilidade. Por um lado, o sincretismo remete o espectador à relação óbvia que Minas tem com a religiosidade. Por outro, nessa relação, há dois aspectos que revelam mais sobre o posicionamento político do diretor, da identidade negra e do contexto.

Durante muitos anos, os livros convencionais de História do Brasil contribuíram para o apagamento da identidade dos (sujeitos colonizados e) escravos. Haja vista que em diversos capítulos dos livros de História, autores sugerem um caráter de passividade desses escravos diante de sua condição de subordinação. Nesses livros, poucas linhas relatam tentativas de insurgência dos escravos (movimentos, manifestações) e, quando existem, são mencionadas como infrutíferas (salvo pela existência organizada de alguns quilombos). Mas, nas entrelinhas do filme, é possível ler apontamentos que indicam intrepidez e resistência da comunidade negra à cultura de dominação colonialista e jesuíta. A figura do bumba-meu-boi, o congado e a igreja barroca como cenário estão relacionadas ao sincretismo religioso, que guarda os saberes da cultura negra. E a prática de seus rituais simbolizam a força, a fé e a união da comunidade negra. É sabido que muitas igrejas barrocas mineiras eram edificadas por escravos. Algumas delas tornaram-se um reduto seguro, onde os negros podiam realizar os cultos e manifestarem a fé a sua maneira, com imagens das entidades afrocatólicas que cultuavam. Esta foi uma atitude brava e de resistência,

¹⁷⁵ ARAUJO, 2010

Assim como o nascimento de uma pessoa na tradição, ou seja, seu batismo, se dá quando ele é aceito em um dos diversos cargos dentro do grupo fraternal, o rito fúnebre também marca sobremaneira os ritualismos do congado. **Após o falecimento de um membro, caso o mesmo ocupe um cargo de destaque como rei ou capitão, uma densa ritualística deverá ser realizada para que o mesmo possa ser sepultado:** um rei deve ser destronado ou descoroadado e um capitão deve ser desempossado do seu cargo. Esse cerimonial é repleto de cuidados onde todos os pertences rituais (bastão, rosários, coroa) daquele congadeiro estarão dispostos sobre seu corpo, quando um grupo de sete capitães, devidamente paramentado, usará seus próprios bastões para evitar um a um aqueles objetos e entregá-los à família, prestando homenagens e despedidas. Todo o cortejo será realizado com os tambores que se despedirão daquele que partiu ‘rumo ao encontro com Nossa Senhora’¹⁷⁴.

Portanto, aparentemente, o personagem de Milton Gonçalves é plano. Mas a sua ligação religiosa e a maneira resignada que conta à netinha sobre a natureza das mulheres, sutilmente sugere uma imprevisibilidade narrativa, a de que Zé tornou-se menos intransigente, modificou sua visão de mundo e a maneira como entende o passado e o seu comportamento diante das filhas e da ex-esposa. Logo, ao fazer uma leitura das entrelinhas do filme, entendo que o personagem evolui na narrativa, o que o torna um personagem redondo, ainda que não seja apresentado o processo dessa transformação na diegese.

De acordo com Joel Zito Araújo,

significação no *space off*. O material de Ruth (fotos, vídeos, filmes que aparecem em *Filhas*) também serve para a personagem Cida e remete aos sucessos de outros negros de grande referência nacional: Isaura Bruno, Grande Otelo, Milton Gonçalves, Léa Garcia, além das atrizes e atores de uma outras gerações: Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Thaís Araújo, Thalma de Freitas, Daniella Ornella e Rocco Pitanga, que, se não estão atuando na narrativa, são referências nesse material de Ruth de Souza. Eis a dupla alternativa que o filme apresenta para o sujeito feminino, em condição de exclusão social. Apesar da construção ideológica de dupla subalternidade na representação das mulheres negras, a narrativa reinsere o sujeito feminino em outro espaço de valorização e reelabora sua auto-representação, reescreve o sujeito feminino na ideologia, fura a normatividade, e lança desafios para outras representações de si e para construção de sua identidade, mostrando outros negros que na vida real também obtiveram êxito nesse exercício.



ILUSTRAÇÃO H – Abaixo à esquerda, fotos de Ruth de Souza com Sérgio Cardoso em *A cabana do pai Tomás*, ao lado e abaixo Grande Otelo, nas demais fotos, está Ruth de Souza em momentos diversos da carreira.

Fonte: AS FILHAS, 2005.

Isso está na narrativa, mas não está, se não se fizer um raciocínio “no outro lugar” dos discursos¹⁴⁰. Entrevistando a atriz, ela afirmou que

¹⁷⁴ VILARINO, 2007, p. 27-28, grifo nosso

¹⁴⁰ LAURETIS, 1984

há muito de sua vida no filme tanto no que se refere ao material, quanto à sua vivência particular.

Não precisei estudar não. A minha própria vida é assim. Pessoa que vem pra cidade, pra estudar, pra trabalhar ou pra ser atriz. Na cidade ela fez muita coisa. Disso eu imagino o quê eu poderia ter feito antes de conseguir uma oportunidade de fazer televisão. Tanto que, no próprio filme diz: ela só fez coadjuvante, ela nunca estrelou. Então é muito parecido com a minha vivência própria Não me deu muito trabalho. Não me deu muito trabalho. O diretor é que me deu muito trabalho [...] (risos).¹⁴¹

Assim, lateralmente, é possível entrever duas atitudes políticas nesse jogo de referencialidades: uma delas é apontar lugares do racismo, da discriminação de gênero, da exclusão social e familiar. A outra está no posicionamento político do diretor, está numa espécie de atitude afirmativa subliminar no filme, ponderada, questionadora e valorativa, ao expor preconceitos de ordem sócio-cultural verossímeis à vida. O filme possui um teor de ação afirmativa, na medida em que valoriza o negro e suas conquistas e, nisso, está o posicionamento do diretor. Seu posicionamento político e teórico é espelhado no conteúdo da narrativa, na preocupação de mostrar atrizes negras em suas lutas, e suas bem sucedidas batalhas, como é o caso profissional de sucesso de Ruth de Souza e Léa Garcia. Esse posicionamento parece ser um longo processo de construção e elaboração do autor/diretor, identificável nas pesquisas que realizou e estão em um livro¹⁴² no seu documentário *A negação do Brasil* (2000), um estudo analítico sobre a condição do artista negro na TV brasileira. Assim, o filme é político e criterioso tanto ao apontar a ocorrência de manifestações raciais mais ou menos sutis, quanto ao valorizar bens culturais afrodescendentes. Sobretudo, se feita uma leitura crítica subliminar e associativa de valores de matriz africana, será possível encontrá-los significativamente nos cenários, na palheta, na escolha de cores, nos diálogos, nas locações escolhidas, principalmente



ILUSTRAÇÃO Q – Santa Efigênia.
Fonte: AS FILHAS, 2005.



ILUSTRAÇÃO R – Imagem não identificada.
Fonte: AS FILHAS, 2005.

Além das imagens religiosas, a câmera faz uma tomada¹⁷³ das pessoas da comunidade entoando ladainhas (cantos fúnebres), e surgem elementos figurativos de um terno de congada no pátio da igreja barroca, durante o sepultamento de Zé das Bicletas (Ilustração C), o que mostra uma forte ligação do personagem com esse culto afrocatólico, já que um ritual como aquele tem um teor meritório.

¹⁴¹ SOUZA, 2010

¹⁴² ARAÚJO, 2004

¹⁷³ Cf. Glossário.



ILUSTRAÇÃO O – Ju percebe a chegada da irmã, sobrinha e filha.

Fonte: AS FILHAS, 2005.



ILUSTRAÇÃO P – Imagem de São Benedito.

Fonte: AS FILHAS, 2005.

na intertextualidade audiovisual, isto é, no texto ficcional em exibição, aludindo a outros textos ficcionais.

Mas esta leitura só pode existir, se o/a espectador/a ativar seu pré-conhecimento de mundo em relação aos valores afro-brasileiros e ao trabalho de tese de Joel Zito Araújo, cujo forte cunho político está a favor de desconstruir a imagem euro-americanizada da mídia brasileira.

Em suma, *As filhas do vento* (2005), embora remeta a uma estrutura melodramática, tem sua riqueza na abordagem crítica e política, diluída na diegese de forma emblemática ou sugestiva, intertextual e sempre contundente. Ela exige do/a espectador/a diversos conhecimentos e saberes para ler os elementos que valorizam a cultura afrodescendente, por exemplo, em cenas de sincretismo religioso, como no ritual funerário do congado; nas imagens de santos negros católicos; nas cores de orixás que estão no figurino das atrizes e combinam com suas personalidades; no cenário barroco que remete à história da escravidão, a escravos que edificaram muitas igrejas barrocas, a Aleijadinho, que era mestiço, assim como demanda do espectador o conhecimento de outros trabalhos artísticos do audiovisual que consagraram negros, desde as novelas de rádio à cinematografia.

4.2.5 Outros deslocamentos: um olhar diferenciado, os arquétipos, as filhas

Continuando a entrever a narrativa, tive curiosidade em saber se havia alguma relação das cores utilizadas e as características das personagens e seus figurinos. Mais uma vez, o que me chamou a atenção foi a sequência indicativa de passagem de tempo, na qual cada personagem é apresentada em uma cor predominante. A primeira é Dorinha, que aparece sob um ambiente azulado.

Ao longo da narrativa, em seu figurino, predominam vestes soltas em tom de azul, assim como o cabelo também está sempre solto com cachos em tons diferentes, castanho escuro e vermelho. Esses elementos conferem a esta personagem um aspecto leve e criativo, que caracterizam a figura de alguém ligado à expansão, à imaginação, à modernidade, e pode ser associado ao universo psíquico e onírico da orixá Yemanjá, Yemaya ou Yemoja, que em iorubá significa “mãe, cujos filhos são peixes”. Mas outros aspectos também a ligam à Iansã. Como sugere McElroy (2007), Dorinha é mais uma que não cria raiz,

que “puxa a ventania” da tia e da avó. Nesse sentido, as três são filhas de Oyá-Yánsã, a mãe dos nove filhos, a deusa dos ventos, que conforme a lenda, é uma mulher-búfalo, pela qual Ogum se apaixona, quer desposar e domesticar, guardando seu segredo e roubando sua pele de animal (tal como na tradição oral, Zé das Bicicleta tenta detê-las a seu modo). Oyá é a senhora dos ventos, raios e tempestades, dona dos bambus, que se liberta do trato com Ogum, recupera a própria pele, reveste-se dela e parte para a floresta, deixando Ogum e os filhos – mas estes sob a sua proteção espiritual.

Contudo, uma vez que essas personagens são ligadas ao universo artístico, também “aparecem como arquétipos de Iemanjá, mães dos mares, dos sonhos e segredos”¹⁴³. Esta divindade africana possui vários nomes, dentre eles, Mucunã, Janaína, Sereia do Mar, Inaê, Mãe dos navegantes, Senhora dos Pescadores, a Rainha do Mar, cuja imagem é a de uma mulher de cabelos negros e longos, que usa uma tiara na cabeça e um vestido azul claro que realça os quadris e os seios exuberantes, como símbolo da fecundidade. Seu arquétipo está relacionado ao elemento água, à maternidade, à procriação e à conquista amorosa. Representa também as profundezas do inconsciente, o movimento rítmico, e tudo que é cíclico e repetitivo. De certa forma, Dorinha repete o que fizeram a tia e a avó, ao partirem em busca de realização pessoal e profissional, porém, numa outra oitava. Ela é uma jovem atriz e poetisa que tem buscado espaço no mercado de trabalho.

Num determinado momento, Dorinha é dispensada num teste teatral, conforme a sua avaliadora, ela não serve para fazer o tipo que precisam: uma personagem favelada, pois Dorinha é muito atraente, muito educada. “Infelizmente [sua figura] parece de atriz negra de filme americano”. Em casa, em companhia da sua tia Cida, e decepcionada, por sua falta de lugar, ela atesta com ironia: “Sou um novo tipo de estereótipo. Figurante de filme do Spike Lee”.

Dorinha representa uma nova geração de atores e atrizes negras de visual moderno, de bem com a própria cor – e questionadores daquelas pessoas que a recalcam. É parte de uma geração que se profissionalizou ainda mais, desde o tempo de sua tia, mas ainda tem dificuldade em encontrar bons papéis, que representam uma imagem valorativa da mulher negra e sua nova postura. Ela representa as que estão enfasiadas dos mesmos papéis de sempre, ou seja, secundários ou

a menos que o diretor torne o fundo deliberadamente nebuloso, jogando com a profundidade de campo, o cenário é frequentemente mais um protagonista do que um simples ambiente sem outra implicação, além de sua própria materialidade¹⁷¹.

Assim, a igreja barroca como cenário agregou mais significados e deu um equilíbrio harmonioso ao conjunto. Noto que a ambientação mereceu destaque do diretor nos primeiros planos do filme (Ilustração O) e, em seguida, os *closes* no São Benedito (Ilustração P), Nossa Senhora Aparecida (a padroeira do Brasil de pele escura) e outras duas santinhas talhadas no estilo barroco (Ilustração Q e R), uma delas, é Santa Efigênia, cuja história original inicia na Etiópia, é protetora do lar¹⁷². O Santo Mouro, o Santo Negro, o Santo dos Cozinheiros ou São Benedito é bastante cultuado pelo povo brasileiro e a sua história de vida é associada ao padecimento dos escravos. O *close* nas imagens de santos de pele negra igualmente é bastante significativo para trazer à visibilidade o orgulho dos afrodescendentes e sua relação com a memória histórica e cultural brasileira.

¹⁷¹ BETTON, 1987, p. 52

¹⁷² E a outra não foi possível identificá-la (pelo manto vermelho, talvez seja Santa Bárbara, que tem correspondência com a orixá Iansã nos cultos da Umbanda e do Candomblé. Ambas, senhoras dos raios e tempestades. Santa Bárbara é também protetora dos profissionais que trabalham com fogo).

¹⁴³ McElroy, 2007, s.p

corage de casá comigo”. “Eu nunca vou casá c’ocê”. “Já se passou tanto tempo, muiê”. “Num tá bão assim, criatura de Deus? Quando dá vontade a gente se encontra, uai. (pausa) Vai, disgramado, num óia assim, passa o pão.”

Além disso, sua liberdade sexual pode ser inferida por alguns discursos de Zé das Bicicletas. Dentre eles este quando conversa com a Brigadeirim:

Assim é sua vó Ju, menina bem-criada. Ela ainda tira o sossego da gente, mas tá sempre aqui por perto. E num tem festa que ela num esteja de vestido novo, atracada cada hora num home diferente, branco, preto... Inté com o índio a danada já boliu. E ela fica lá, rodopiano, fogosa, que nem pião novo. Fazê o quê, né, Brigadeirim? É da natureza d’oceis!
170

Não por acaso o cenário barroco é o local onde começa e termina a narrativa, é o local da transformação. Inicia com a morte de uma etapa de vida e sepultamento do passado e termina na esperança de um recomeço no presente, com o último diálogo entre Ju e Cida (Ilustração N) e a redenção entre irmãs, mães e filhas.

O estilo barroco caracteriza-se pela contradição, pelo conflito, pela tentativa conciliatória de valores paradoxais e antitéticos como o sacro e o profano. Inevitável associar essa atmosfera barroca ao tom confessional das irmãs como se representassem o desabafo de muitas mulheres contemporâneas. Há uma tentativa de conciliação não apenas de suas diferenças, mas também da vida que levam. E, apesar das irmãs fazerem as pazes, o filme termina nesta parte, sem pretensões de conciliar os conflitos internos dos sujeitos.

Gérard Betton (1987), ao comentar a importância do cenário na linguagem cinematográfica, afirma que, para se obter a harmonia do conjunto ou um efeito psicológico ou dramático, é preciso estar atento para a organização e arranjo de todos os elementos que compõem a imagem “do principal aos secundários”, pois um elemento pode comprometer ou complementar o outro, estando eles interligados. E acrescenta:

de figurantes, de mulatas fogosas, provocantes; domésticas; amas-de-leite; mulher de matador, de marginal; mãe sofredora, favelada¹⁴⁴, etc.

Fico cada vez mais irritada com esse tipo de coisa. Desde aquele último papel que peguei na TV, que achei que seria a minha grande chance, quando me dei conta, era só um personagem pra tapar buraco... eles colocam um negrinho num papel secundário só pra mostrar que têm preocupação social.¹⁴⁵

Numa espécie de metalinguagem da narrativa fílmica e repensando o fazer cinematográfico, *As filhas do vento* (2005) tocam num ponto que brasileiros costumam evitar discutir ou negam que exista: o preconceito racial, ou pior, um “racismo cordial”¹⁴⁶, quando questiona a cegueira do mercado de trabalho para negras e negros.

Na fala de suas personagens, percebe-se a demanda pela sua revalorização, tanto como atores, quanto como personagens, além da demanda de bons papéis que os representem. Essa é uma evidência de que o filme parece ser a resposta prática, no cinema, à crítica que seu idealizador faz, como teórico, à telenovela (um nicho de trabalho do audiovisual, assim como o cinema) por esta fugir à realidade multiétnica que constitui o Brasil. Mas também por ignorar questões historicamente determinadas, cujo “sistema de classificação racial é criado, sobretudo, fora do espaço negro”¹⁴⁷, onde se reproduz um ideal de euro-americanização e branqueamento. Araújo afirma que:

A telenovela, ao não dar visibilidade à verdadeira composição racial do país, compactua conservadoramente com a tendência que ainda permanece em uma

144 Cf. tabelas com extensa classificação de papéis de personagens negros no elenco de telenovelas em diferentes ciclos dramáticos (ARAÚJO, 2009, p. 109-114; 153-156; 189-191).

¹⁴⁵ ARAÚJO, 2003

146 A expressão ‘racismo cordial’ remete à formulação do ‘homem cordial’, proposto por Sérgio Buarque de Holanda, quando discute a incapacidade do povo brasileiro de apartar o público do privado a partir de seus antecedentes ibéricos, analisando também os reflexos da herança rural na forma de fazer política. Conforme o autor, aqueles que ocupavam posição pública de responsabilidade, formados no ambiente patriarcal e personalista, tinham dificuldade de compreender a distinção fundamental entre os domínios do público e do privado. (Cf. HOLANDA, 1995, p.145)

147 ARAÚJO, 2004, p. 305

parcela dos afrodescendentes – produtos do ideal do branqueamento, que buscam uma identificação com a parcela branca da sociedade – e pratica uma verdadeira *negação da diversidade racial do Brasil*. (...) o não reconhecimento da construção de uma identidade de “branquitude” na sociedade brasileira é uma forma de reforçar o mito de sua neutralidade e esconder o seu poder¹⁴⁸.

Ao mesmo tempo, a própria diegese é uma contestação e um contra-exemplo do reforço desse mito. Ela apresenta uma mudança da imagem de negros e negras, na medida em que reinscreve elementos de matriz afrodescendente como características marcantes da identidade brasileira, seja no cenário, seja nos discursos e papéis que valorizam a história e as particularidades dessa cultura, unindo os negros às suas representações de identidade.

Nisso, a narrativa se aproxima de algumas pautas da agenda de feministas negras na resistência a estereótipos. Conforme Vilma Reis (2010, p. 184), essas pautas estão relacionadas à visibilidade da família negra, na qual as mulheres têm historicamente assumido a tarefa de garantir sua continuidade; à visibilidade da ancestralidade, identidade e resistência da cultura negra pelo “modelo inscrito nos Quilombos e nos Candomblés, caminhos teóricos para construirmos outros modelos de interpretação sobre quem somos nós na diáspora, a partir de nossas experiências mais profundas”; à visibilidade da religiosidade na diáspora africana, meio pelo qual os/as afrodescendentes guardam seu patrimônio.

4.2.6 Um olhar convencional num cinema alternativo: no meio do caminho tinha uma transparência

Não obstante, se, por um lado, há um propósito notável em quebrar paradigmas em relação à imagem de negros e negras na dramaturgia; se há um propósito artístico em correlacionar a linguagem dos personagens na linha dos arquétipos de orixás, por outro, nalgumas



ILUSTRAÇÃO N – Na Igreja, a empatia das irmãs concilia questões familiares.

Fonte: AS FILHAS, 2005.

Finalmente as irmãs confessam seus medos e se dão conselhos. Sobre afetos... “E a menina [Selminha]?”, pergunta Ju à irmã. “Se eu descuidar, perco ela também. Nada dá certo pra gente”... “Você não pode desistir, mulher. Selminha é que nem carço de farinha que engrome o mingau: só precisa de um pouco de leite quente e de uma boa mexida.” “Você virou uma grande especialista em cama e mesa, né, Ju?”

E também receios sobre o futuro... “Sabe, Ju, eu consegui uma carreira de respeito, comprei casa própria, carro. Mas isso não é tudo, né?”. “Cê tem que levantar as mãos pro céu! Quantas mulheres negras nessa terra chegou aonde você chegou?” E a irmã Cida se ressentiu: “(...) não tenho ninguém para dividir meus dias. Um amor assim como o Marquinhos”, referindo-se ao eterno namorado de Ju. Ao passo que esta lamenta a sua falta de independência financeira. “Eu queria ter meu próprio dinheirinho”.

Logo, Cida é representante da mulher negra com êxito profissional no ambiente urbano e artístico de sua época, o que pode ser atestado pelo figurino e o cenário. Suas roupas são elegantes e discretas, a casa é moderna e confortável, e nela se encontra retratos da atriz com pessoas famosas em momentos consagrados da vida artística.

Por sua vez, a irmã Ju é representante do êxito da mulher rural, cujos traços de tradição e modernidade são observados, ao tornar-se matriarca da família, e viver sua sexualidade da maneira que lhe convier. Por exemplo, ela opta por recusar uma relação convencional com Marquinhos. “Depois desse tempo todo juntim, ‘cê ainda num tem

¹⁴⁸ ARAÚJO, 2004, p. 306

4.2.11 Identidade na linguagem cinematográfica

Além de representar discriminações cruzadas, observo que o drama espelha um conflito bastante contemporâneo do universo social feminino que também correlaciona modernidade e tradição: o da irmã que opta por dedicar-se à realização profissional e a outra à maternal. A realização pessoal de Cida está no profissional, mais que na maternidade, a de Ju está na dedicação e preservação da família e de suas tradições. Ambas corajosas, uma enfaticamente no público, outra no privado. Isto fica bastante claro ao final da narrativa, quando as irmãs se reúnem para se desculparem e esclarecerem desafetos, numa igreja barroca da cidadezinha mineira. (Ilustração M e N).



ILUSTRAÇÃO M – Sincretismo na cerimônia de sepultamento de Zé.

Fonte: AS FILHAS, 2005.

sequências parece se perder e reproduzir estereótipos¹⁴⁹. Há uma quebra nessa linha/linguagem, que talvez buscando ser poética, acaba por destemperar a construção de uma bela imagem do corpo feminino na tela. Atento agora para a cena em que a personagem Dorinha está no quintal da casa de sua mãe, em Minas, e surge com uma blusa azul que transparece os seios.

Imagina-se que o intuito artístico da sequência que segue daí foi, além de indicar a sensualidade, ligada ao orixá Iemanjá, também diluir isso no romance entre Dorinha e um ex-namorado, nesse quintal¹⁵⁰. Tornar a cena leve e bucólica.



ILUSTRAÇÃO i – O entendimento entre Flávio e Dorinha.

Fonte: AS FILHAS, 2005.

Todavia, a blusa transparente de Dorinha, nesse caso, parece um apelo despropositado, uma vez que os personagens estão num dia de cerimônia de sepultamento numa família tradicional, do interior, e mineiro... Percebe-se uma artificialidade que compromete a coerência e a coesão do enredo, que parece estereotipar o corpo feminino como o lugar natural da erotização, da fetichização (em uma palavra, reifica-o).

¹⁴⁹ Ver subcapítulo 4.3.3

¹⁵⁰ Na primeira cena, em que a personagem aparece com a blusa transparente, ela está contemplando a natureza e ali veste sutiã. Portanto, poderia ter sido um problema de descontinuidade, embora ainda discutível.

Ora, o que está fora da tela, mas se pode inferir como efeitos da linguagem e práticas do sujeito, segundo certos valores culturais e de representação, é que Dorinha não está apenas entre as mulheres da família, mas também entre os maridos das irmãs e entre amigos. Ao contrário do que possa falsamente supor o imaginário estrangeiro sobre o comportamento de mulheres brasileiras, geralmente, usar uma blusa dessas em sua família, não é considerado uma atitude respeitosa e responsável. Ao contrário, pode ser considerado pelas próprias mulheres um afronta. Além disso, Dorinha está em visita à casa da mãe com quem, segundo os discursos das irmãs, ela não tem mantido contato, tampouco a frequenta há tempos. Esse comportamento, pois, inviabiliza o eventual posicionamento de se dizer: “a personagem está em sua casa e veste o que quiser”. A insistência em mostrar uma erotização do nu feminino parece destoar, inclusive, na cena romântica entre Dorinha e Flávio, que usa jeans e cores sóbrias. Assim como parece inapropriada e ou mesmo enfadonha numa das cenas de maior tensão entre ela, a prima Selma, Cida, e Ju¹⁵¹.



ILUSTRAÇÃO J – Um grande momento de discussão se inicia na casa. Dorinha procura confortar a tia.
Fonte: AS FILHAS, 2005.

151 sequência iniciada com um pileque de Selma que propiciará a derradeira conversa de justificativas e de redenção entre as filhas do vento.

precisava ser maquiado de preto e usar “rolhas no nariz e atrás dos lábios para aparentar uma pessoa negra de nariz largo e beicho”¹⁶⁶. Nas entrelinhas desses fatos, lembro que estão a causa e o efeito da polêmica: repulsa, afronta, injúria, indisposição e revolta da população a tudo o que a figuração de Sérgio Cardoso representava naquele momento. Um tipo de poder de resistência, um contra-poder¹⁶⁷ à ideologia de branqueamento, às vezes, esquecido, não apenas de forma geral, mas também de forma específica, pela própria comunidade negra contemporânea. O esquecimento de resistências como essa, pode situar a representação da história de negros e negras brasileiras no lugar que a história oficial sempre quis colocá-los: na passividade, na impotência, na indiferença, na resignação diante de interseccionalidades que podem excluí-los socialmente.

A propósito, o final da novela foi adiantado.

Finalmente, é curioso lembrar que esse recurso de “ficção na ficção” foi utilizado também nas cenas em que Cida ouve no rádio a sua novela predileta, que de fato existiu e foi televisionada: *O direito de nascer*, que trazia a atriz negra Isaura Bruno com “sucesso absoluto como Mamã Dolores”¹⁶⁸. A personagem Cida se inspirava nos diálogos da novela para fazer “caras e bocas” frente ao espelho¹⁶⁹ e imitar as personagens da novela, numa atitude própria de quem sonha também ser uma atriz de sucesso. Imagino que a figura de uma mulher negra em papel importante suscitasse a esperança, o respeito, a auto-estima em jovens aspirantes à carreira de artista e isso a fortalecesse contra as investidas sociais e familiares contrárias aos seus mais recônditos sonhos. Desse modo, essas sequências apontam para a importância da valorização do profissionalismo do negro para as novas gerações.

¹⁶⁶ ARAÚJO, 2004, p. 90

¹⁶⁷ FOUCAULT, 2005

¹⁶⁸ ARAÚJO, 2004, p.90

¹⁶⁹ Segundo o diretor, as caras e bocas criadas pela atriz Taís Araújo foram inspiradas em fotos da Ruth de Souza, quando jovem, para a antiga Revista Cruzeiro.

As Filhas do Vento (2005) é um filme que traz visibilidade também para esta questão que observa Ruth de Souza. Mas o faz de modo afirmativo e atual, quando utiliza da intertextualidade entre o ficcional e o real, para elaborar uma metalinguagem a respeito da existência do talento da mulher atriz negra nem sempre reconhecido, bem como de sua presença/ausência no espaço da teledramaturgia. Na medida em que o filme apresenta trechos da memória audiovisual brasileira, demonstra que, a despeito desse contexto dificultoso (real e fictício) que a artista negra enfrenta, ela alcança o êxito que buscava, surpreendendo as expectativas da família que, por extensão, é representante da comunidade brasileira. Por exemplo, na sala de TV estão o Zé das Bicicletas (já idoso) e Ju, acompanhada por suas filhas e netas – estas comem pipoca, na grande expectativa de ver Cida em mais um capítulo de folhetim. Este é representado por uma cena do filme *O Aleijadinho, Paixão, Glória e Suplício* (2000), de Geraldo Santos Pereira, e ilustra o êxito de Cida em atuar numa minissérie ou telenovela. E, de fato, a atriz atua neste filme, que narra a história do artista, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que se tornou o mais importante escultor do período barroco mineiro, representado por um talentoso ator afrodescendente, Maurício Gonçalves. Portanto, não é gratuito o efeito de coerência do roteiro. É curioso que seja este o filme escolhido para passar na TV da sala da família tradicional mineira fictícia, bem como não ser uma figurante qualquer, a personagem que aparece na TV, para indicar que é Cida. Na verdade, é uma personagem interpretada, de fato, por Ruth de Souza. Essas correspondências demonstram a representação da representação e aponta a presença verdadeira de negros que alcançaram a fama nos universos cinematográfico e televisivo. Conforme constata Araújo (2004, p. 89), Ruth de Souza “foi indicada para o prêmio de melhor atriz do Festival de Veneza de 1954, por sua atuação no filme *Sinhá moça*. Por dois votos, perdeu para Lili Palmer. Concorriam também ao prêmio as atrizes Katherine Hepburn e Michele Morgan”.

Para ratificar essa presença, relembro das fotos referentes ao trabalho da atriz em *A cabana do pai Tomás* que estão na parede verde da sala de Cida (Ilustração H). Exibir essa foto é lembrar que esta novela apresentava o maior número de personagens negros da história da teledramaturgia brasileira.

Há de se notar um outro dado: essa foi “uma das primeiras e maiores polêmicas sobre a questão racial na TV brasileira” por razão de seu protagonista, o pai Tomás, ser interpretado por um ator branco que



ILUSTRAÇÃO K – Ju decide desengasgar 40 anos de perdas e enganos.

Fonte: AS FILHAS, 2005.

Não se vê problema em representar a sensualidade das mulheres negras ou das mulheres de maneira geral. Não obstante, naquela medida e naquele contexto, isto é, sobremodo e sem propósito, acabou-se por aprisionar a imagem feminina no velho estereótipo de fetichização de uma parte de seu corpo. Algo que se torna agravante numa personagem complexa, como a de Dorinha, cuja temática principal é problematizar algumas mudanças no mercado de trabalho para jovens mulheres atrizes em relação à geração de Cida, que precisou impor-se contra preconceitos de corpo – de gênero e de cor¹⁵². Mas buscar representações, sempre é correr o risco de se cair em armadilhas que essencializam e acabam por reduzir imagens a representações estereotipadas.

Essa personagem tem uma mente aberta e ousada, haja vista que é a única filha de Ju a deixar a cidade natal. “Nossa, minha filha, você é tão diferente de suas irmãs”, observa Ju.¹⁵³ Porém, mais parece ser respeitosa de suas tradições familiares e valores culturais convencionais, do que exatamente uma rebelde que queira chocar a família usando roupas transparentes no dia do sepultamento do avô...

152 Ver capítulo 4.2.10 interseccionalidade familiar, de gênero, de raça, profissional e cultural.

153 ARAÚJO, 2003, p. 65

Afinal, é com seriedade e bebendo na fonte de suas vivências e tradições femininas que a personagem elabora um poema na casa da tia, e lê outro para o amante Flávio. A seguir, gostaria de destacar este segundo poema, por causa de seu conteúdo poético. Nele, o eu-lírico está disposto a construir uma representação do sujeito feminino, durante uma cena de intimidade amorosa.

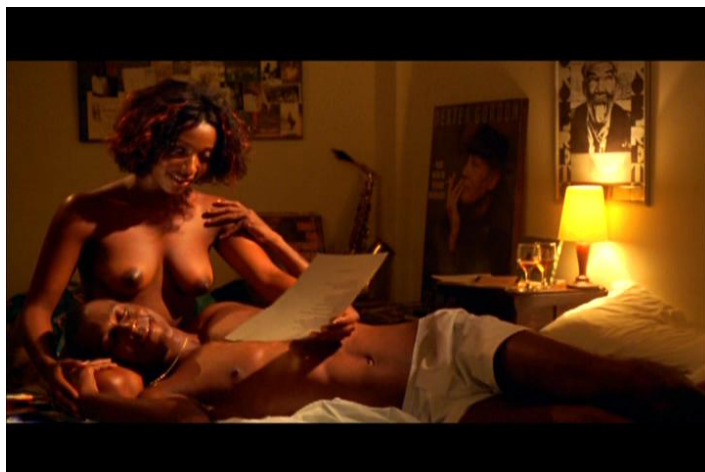


ILUSTRAÇÃO L – Amantes, lençóis e poesias.
Fonte: AS FILHAS, 2005.

4.2.7 E o jogo continua: literatura no espaço ficcional e no real

Nesta cena (ilustração L), o despojamento entre os amantes parece favorecer o conteúdo do poema que Dorinha lê para Flávio. O eu-lírico do poema revela ao seu parceiro, aproximadamente, como vê o sujeito feminino e o universo das relações entre o feminino e o masculino. O eu-lírico parece dar pistas ao amante que podem ajudá-lo a conquistar sua amada (talvez um recado da personagem ao seu pretendente, como brincadeira amorosa, ou uma franca demonstração de desejo de que o romance continue). Sendo declamado por Dorinha, na ficção, o texto parece representar também o momento de contradições sobre a conjugalidade amorosa que as mulheres de sua família vivenciam ou vivenciaram.

configuraria uma discriminação composta não de gênero, mas também de raça e de classe. Talvez, algumas Cidas tenham procurado trabalho como domésticas, ou trabalhadoras de indústria, tentando construir paralelamente sua vida artística.

Em quarto lugar, ainda que Cida tenha se esquivado dessas possibilidades preconceituosas, ela precisou enfrentar o preconceito do mercado artístico que não empregava mulher afrodescendente em papéis principais. Num diálogo com a sobrinha Dorinha, ela comenta que, por vezes, quando se esforçava para fazer bem o seu papel, a câmera focava na mocinha branquinha da história. Ainda que fossem bonitas, inteligentes e talentosas, o melhor papel que o mercado parecia oferecer às mulheres negras era o de coadjuvante como empregada doméstica, escrava, ou mãe de santo. E após 40 anos, Dorinha, a filha de Ju, enfrenta o mesmo preconceito¹⁶⁴.

Um depoimento da atriz Ruth de Souza parece colaborar para ratificar a dificuldade de reconhecimento do profissionalismo e talento do ator afrodescendente, inclusive por parte dos autores e diretores, no enquadramento dos artistas, nas tomadas cênicas. No *making off*, ela relata que muitas vezes esforçava-se ao máximo na *performance* da personagem, mas quando ia assistir à filmagem, o enquadramento tinha sido feito na “mocinha branca” da história.

Fiz bons papéis porque quando cheguei à televisão eu já tinha reconhecimento, e tinha feito bons papéis no cinema. Os autores veem o negro como serviçal [...] As histórias se desenvolvem em cima dos personagens brancos, e o negro não tem vez [...] O ator negro tem de se impor, senão ele fica fazendo eternamente o serviçal. [...] Estou completando este ano (1995) 50 anos de carreira artística, sinto que têm um certo respeito por mim, mas não é o que eu mereço¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Ao fazer um teste de interpretação é bem sucedida, mas ao final, ouve que é “bonita demais, educada demais e talentosa demais” para o papel de que precisam. Dorinha queixa-se para a tia que mal serviria para “figurante de filme de Spike Lee” (diretor negro americano que habitualmente cede mais espaço para artistas negros em seus filmes).

¹⁶⁵ ARAÚJO, 2004, p. 990

que era popularmente sabido que, para ingressar na profissão, um dos testes que deveria fazer era “o teste do sofá”: o empregador precisava “estrear” a candidata; isto é, para ela conseguir uma colocação profissional, ela precisaria fazer sexo com o seu empregador. Não se tem notícia de nenhuma denúncia de que assim acontecia com futuras atrizes na única emissora brasileira da época, Tupi, mas o fato é que esse raciocínio cultural está subentendido na cena em que a filha de Cida, a Selminha, no ápice de seu fastio e embriaguez, faz à mãe uma pergunta capciosa, em voz alta e em meio a toda família e convidados presentes: “será que você teve que dar pra fazer novela?”

Assim, em segundo lugar, a dúvida declarada, além de espelhar o pensamento da comunidade ficcional e familiar, revela também a contemporaneidade deste incômodo, uma vez que o enunciado da personagem Selma é de 2005. E traz ainda outras deduções que discriminam a mulher atriz: a) que talvez seu talento não fosse tão valoroso quanto seu favor sexual; b) que qualquer mulher um pouco mais “atrevida” pudesse ser atriz. E uma vez trabalhando, observava-se que a mulher, em relação ao homem, costumava atuar em papéis de menor relevância cênica e que aos afrodescendentes, eram delegados papéis secundários: assim, c) deduz-se que o esforço de Cida para ser atriz precisava ser muito maior, todavia de muito menos valor que o de artistas homens e artistas mulheres de cor branca. Portanto, aqui se podem apontar poderes institucionalizados e naturalizados por interseccionalidades discriminativas de raça, de gênero, de trabalho e de cultura.

Em terceiro lugar, o fato de Cida ter que sair do espaço rural para habitar e trabalhar no urbano, reforçaria a discriminação cultural e de gênero, dado que, popularmente, temia-se que a ingenuidade da mulher rural pudesse levá-la à prostituição na cidade grande (não havia esse tipo de preocupação com relação ao homem do campo). Assim eram reforçadas as intersecções relativas a trabalho, raça e gênero porque, nos anos 60, quem saía do campo para a cidade tinha menos qualificação profissional e costumava conseguir trabalho de menor *status* social. Usualmente, homens conseguiam emprego como vigias, porteiros, pedreiros, serventes e recebiam melhores salários que as mulheres, que trabalhavam em indústria têxtil, ou em casas de família, ou como babás (uma categoria trabalhista ainda hoje pouco reconhecida e, num universo de muitas, poucas trabalham com carteira assinada). Mas é sabido que mulheres afrodescendentes ingressavam nas fábricas o pouco mais demoradamente que as consideradas “brancas”, o que

O poema de fato existe e é de autoria de Elisa Lucinda (2010). Tendo em vista todo o contexto de *As filhas do vento* – o jogo entre ficção e realidade, assim como sua preocupação em dar visibilidade a um universo multiétnico – na voz de Dorinha, o conteúdo poético também parece ser uma (auto)representação do sujeito feminino afro-descendente, mas que, em essência, pode se referir a um sujeito feminino de qualquer etnia.

Procuro, a partir de agora, fazer uma leitura dessa poesia, sem pretensões de, através dele, definir quem são as filhas do vento. Entretanto, compreender um pouco mais sobre a (auto)representação do sujeito feminino, nesse contexto, no poema, na ficção.

O poema descreve o ambiente em que as mulheres (con)vivem e produzem toda uma “meditação doméstica”, na qual engendram seus acertos de contas, avaliam o que fazem de suas vidas e das suas relações amorosas entre si e com os homens. “Tá acostumada a viver por dentro, transforma tudo em elemento”, às vezes, concreto, às vezes abstrato. Por exemplo, destaca-se a cena em que a mãe de Dorinha, Ju, é considerada pela irmã, uma sábia em cama e mesa, e pela sobrinha Selma uma “tia meio bruxa”. Nesta, ela conversa com a sobrinha enquanto acrescenta temperos num panelão de ferro na cozinha rústica; Ju acerta, ao reconhecer o estado de alma melancólico de Selma, que acabara de fazer um aborto.

JU

Cê tem jeito prá lidá com criança, minina... Nunca quis tê fio,
não?

Selminha se levanta, ainda comovida, e não consegue responder.
Ela se senta novamente e passa a caipirinha do socador para uma jarra
de vidro.

SELMINHA

Não tenho tido sorte, tia.

Ju apaga o fogo, enxuga as mãos e vem dar um abraço na
sobrinha.

JU

Mais cê já teve oportunidade, num foi?

Selminha olha assustada para a tia.

SELMINHA

Não sabia que tinha uma tia bruxa.

Ju vai mexer a comida nos panelões.

JU

(fazendo humor)

É muito tempo com a barriga colada no carderão, filha...

SELMINHA

Tu é muito mãezona, né Dona JU?

(ARAÚJO, 2003)

O poema, por si, é uma surpreendente afirmação dos assuntos domésticos como legados do feminino, a cozinha torna-se o melhor cenário para se evocar as musas para a sua interpretação. E o poema, que Dorinha lê para o seu amado, está pleno de referências ao espaço doméstico.

O texto é apresentado de forma ambígua, isto é, apreciativo da mulher no que é metamorfose, nas mudanças cíclicas e mensais, e na sua constante readaptação ao mundo. Mas seu mundo é definido e qualificado debochadamente como “planeta panela”.

Moço, cuidado com ela!

Há que se ter cautela com esta gente que menstrua...

Imagine uma cachoeira às avessas:
cada ato que faz, o corpo confessa.

Cuidado, moço
às vezes parece erva, parece hera
cuidado com essa gente que gera
essa gente que se metamorfoseia
metade legível, metade sereia

Barriga cresce, explode humanidades
e ainda volta pro lugar que é o mesmo lugar

e confirmando um dos perfis das filhas do vento. Através dos diálogos desses personagens, por um lado, há o contexto em que Cida foi educada, e aprendeu a respeitar (talvez por isso, tenha se mantido tantas vezes em silêncio, durante as investidas preconceituosas da família), mas por outro, ela sempre discordou e questionou, resultando num conflito interno da personagem e depois externo.

Compreendo a importância de manter a tradição do privado, a união da família e a força do afeto. Início pelas grandes preocupações de Ju em relação à Dorinha, filha do Vento como Cida: a filha se “esquecer de onde saiu” e a comunidade pensar que ela teria partido por ter sido “maltratada” pela mãe (como Cida foi pelo pai). Esta última preocupação parece estar relacionada com a culpa que sente Ju pelo fato da irmã ter saído de casa, pois nunca disse ao pai a verdade sobre o ocorrido com Marquinhos¹⁶³, a fim de esclarecer as coisas e promover o perdão e a harmonia familiar.

A outra preocupação de Ju mostra-a como representante daqueles que se importam muito com suas raízes, com os problemas da sua comunidade e da família e revelam o quanto isso é precioso. Mas o filme mostra que pode ser também um problema, quando se usa do pretexto de preservar costumes, convenções e afetos, para se esconder a falta de coragem para engendrar uma transformação social e melhorar a qualidade de vida, enfim, de lutar contra preconceitos, se preciso for.

Na personalidade de Cida e Dorinha, predomina a curiosidade, a flexibilidade. Seus papéis representam o processo de construção da identidade de quem deixa a terra. E estas personagens vão mostrar que, para isso, é preciso muita imaginação e coragem para vencer as adversidades da vida e dos preconceitos, especialmente para ser uma artista de renome na década de 60, como é o caso de Cida.

Em primeiro lugar, observo que era muito comum o pensamento de que o meio artístico era promíscuo, portanto não era um ambiente para moças de família. Lembro do discurso de Zé das Bicicletas quando reclama à Brigadeirim: “A sua tia-avó e a sua tia Dorinha saíram assim, com as ideias tortas. Devem de tá lá, naquela vida de perdição de muié artista”.

A mulher que assumisse a profissão de atriz era, naturalmente, discriminada como mulher devassa, pois também devia prostituir-se, já

163 De madrugada, o Marquinhos sai escondido do quarto da namorada Ju, que é de frente para a rua. Mas Cida ouve um barulho e abre a janela de seu quarto e vê Marquinho, que vem a seu encontro para debochar de Cida e tentar pular para dentro de seu quarto. Neste interim, Zé das Bicicletas aparece e conclui que Cida traía a irmã Ju com o namorado desta.

mandava uma baita de uma ventania... (...) E elas embarrigava. (...) Mãe dizia que se vinha machinho era *fiô* do Trovão, se vinha muié, *fiã* do vento. E vinha de tudo quanto era tipo. Vinha aquelas desgarrada, que não faziam raiz, que a vida levava da gente, assim, sem mais nem menos. Essas não mereciam o carinho da gente. [...] Só querem saber de viver a vida dos outros porque não sabem o peso das nossa ¹⁶¹.

Zé das Bicicletas declara à netinha que as mulheres não são todas iguais e tenta explicar aquilo que não pode mudar no caráter das mulheres de sua vida (esposa e filhas).

Mas tem outras que finca a raiz e mesmo que venha uma baita de uma tempestade, ela não perde o prumo. Balança, balança, mas não arreda o pé. Assim é sua avó Ju. Menina bem criada. Ela ainda tira o sossego da gente, mas tá sempre por perto. Gênio forte. Mas tem o coração de manteiga. E não tem festa que ela não esteja de vestido novo, atracada cada hora num homi diferente. Branco, preto... Inté com índio a danada já boliu. E ela fica lá... rodopiano, fogosa, que nem um pião novo. Fazê o quê, né, Brigadeirim? É da natureza do cês! ¹⁶².

Assim, ao mesmo tempo, em que discorda, conforma-se com as adversidades da vida e de coisas que acontecem independentemente da sua vontade. “Esqueceram da gente, Brigadeirim”, reclama e conclui Zé das Bicicletas à netinha. Tanto ele como a filha Ju (também, ao que tudo indica, o Brigadeirim, futuramente), podem representar os guardiães das raízes da família, da estabilidade e da identidade dos que se ficam na terra de origem.

Brigadeirim é uma personagem que mostra todos os indícios de que jogará no time da tradição da família mineira de Cida, perpetuando

¹⁶¹ AS FILHAS, 2005

¹⁶² AS FILHAS, 2005

mas é outro lugar, aí é que está:
cada palavra dita, antes de dizer, homem, reflita...
Sua boca maldita não sabe que cada palavra é ingrediente
que vai cair no mesmo planeta panela.

Apesar de continuar a estabelecer o feminino no privado e confirmar o pertencimento dos elementos inerentes a este imaginário: menstruação, procriação, leite, ovo, panelas, a intuição, o mistério, o fantástico, o eu-lírico enaltece o saber feminino ali criado, obviamente marginal em contraposição ao tipo de “conhecimento” valorizado e virilizado no espaço público.

Cuidado com cada letra que manda pra ela!
Tá acostumada a viver por dentro,
transforma fato em elemento
a tudo refoga, ferve, frita
ainda sangra tudo no próximo mês.

Cuidado moço, quando cê pensa que escapou
é que chegou a sua vez!
Porque sou muito sua amiga
é que tô falando na "vera"
conheço cada uma, além de ser uma delas.

Criativamente, numa mescla de sábia, mestre-cuca e fada-madrinha amiga desse homem imaginário, o eu-lírico concede-lhe quase uma receita infalível para ele chegar a essa mulher do privado sem vacilos e com êxito:

Você que saiu da fresta dela
delicada força quando voltar a ela.
Não vá sem ser convidado
ou sem os devidos cortejos...
Às vezes pela ponte de um beijo
já se alcança a "cidade secreta"
a Atlântida perdida.

Ao mesmo tempo em que lhe dá conselhos de amiga, também lhe faz ameaças, além de “viborizar” a figura da mulher, que há pouco a descreveu encantadora:

Cuidado, moço, por você ter uma cobra entre as pernas
cai na condição de ser displicente
diante da própria serpente.

Joga com o imaginário convencional heterossexual e sexista, que fixa a mulher como representante do espaço privado, tão sábia quanto venenosa, e o homem representante mor do espaço público. Ironiza sua figura de maioral, sempre preocupado em mostrar sua animalidade masculina “ao ladrar, ao latir”, ao marcar territórios. O eu-lírico, como se estivesse na contramão do feminismo, define e condena a figura desse homem: é inapropriado para o privado, só um mero visitante atrapalhado. Ao mesmo tempo em que o provoca neste espaço, faz chacota de sua capacidade, ora, “*não sabe onde está sua cueca?*”

Ela é uma cobra de avental.
Não despreze a meditação doméstica.
É da poeira do cotidiano que a mulher extrai filosofia
Cozinhando, costurando
E você chega com a mão no bolso
Julgando a arte do almoço: Eca!
Você que não sabe onde está a sua cueca?

Ah, meu cão desejado
Tão preocupado em rosnar, ladrar e latir
Então esquece de saber curtir, dividir.
E aí, quando quer agredir, chama de vaca e galinha.

Parece confirmar que, apesar de toda essa independência e autonomia para pensar e filosofar, apesar de saber menosprezar latidos, rosnados, grunhidos, essa mulher ainda romaneia bons tratos. Assim,

mulheres e negros. “Ce não se enxerga, não? Já viu nego virar artista? Vê se põe um pouco de juízo nessa cabeça.” Aparentemente o pai se aborrece com o fato de não conseguir impedir a filha de viver da ficção e assim esquecer-se dos problemas da vida “real”. Mas, na verdade, teme que ela também suma no mundo, deixe a família e se prostitua. “Não tem como segurar essa ventania, Deus deve tá de castigo comigo. Mandou uma outra desajuizada como a sua mãe. Tá de cabeça virada, é? Tá querendo virá muié da vida, menina?”

Ju segue o mesmo discurso do pai: “Isso não é nosso destino, não, Cida. Se fosse, Deus fazia a gente nascer branca”. Ju costuma defendê-lo contra a atitude da mãe em deixá-los e se incomoda por isso ter feito a filha mais velha sofrer.

Observo que, na segunda parte da narrativa, Dorinha, uma das filhas de Ju, quer ser poetisa e também atriz como a tia, por isso, passa a ser alvo de preocupação da família. A mãe mostra dificuldade em aceitar a escolha da filha e receia que ela se esqueça de sua origem “só não quero que ela se esqueça da barriga de onde saiu”. O que equivale também a dizer que a mãe se preocupa com a filha Dorinha, de modo que esta se importe com os problemas dos seus e da sua comunidade. Aqui a história se repete. Essa preocupação se justifica não apenas por Ju conservar as tradições mineiras e ter permanecido na terra de origem, mas também por ela cultivar a razão e os medos de Zé das Bicicletas na sua visão de mundo.

Mas, se o tempo é o senhor da razão, o sentimento de avô é a criança que adocica a velha razão. Já envelhecido, Zé das Bicicletas é surpreendido por sua leal companheira, a bisneta Brigadeirim, que lhe pergunta se “mulher é tudo igual”. Ele procura respostas nas histórias orais, aludindo à diferença de caráter de suas filhas, quando tenta explicar à bisneta a impetuosidade do que é ser filha do vento. Ao fazer isso, porém, sua narração possui um tom mais de resignação do que de recriminação. Nesse momento, a oficina das bicicletas passa a ser uma oficina do pensamento e a sabedoria de uma geração afrodescendente é transmitida à outra num conto poético e popular que, aliás, explica o título do filme:

Quando eu era piquininim feito ocê, eu encaraminolava que diacho de desgraceira é essa da gente vim pra esse mundão. A mãe dizia (...) que Deus ajuizava qual das muié merecia ganhá um *fio*. De repente, ele

seguintes perguntas: “Onde está o sexismo nisso?, Qual a sua dimensão de classe? Onde está o heterossexismo?”. E a fim de ampliar ainda mais tais questionamentos, poder-se-ia perguntar: “De que forma esse problema é matizado pelo regionalismo? Pelas consequências históricas do colonialismo?”¹⁶⁰

Desse modo, a fim de identificar separadamente as interseções de gênero e de raça, profissional e cultural, seria bom indagar de que forma convenções sociais, regionais e culturais estariam contidas explícita e implicitamente no filme. Como princípios familiares, sociais, culturais ou profissionais poderiam matizar a discriminação racial?

4.2.10 Interseccionalidade familiar, de gênero, de raça, profissional e cultural

Na análise deste subcapítulo, analiso mais um episódio de tensão no qual evidencio a exclusão social e mecanismos de micropoderes que é a luta de Cida para realizar o seu objetivo maior. Mas não apresento uma cena ilustrativa, porque o filme oblitera a sua luta em processo, deixando para o/a espectador/a ou leitor/a a construção (em *off*) de como pode ter sido. Continuo me embasando no exercício de procurar entrar e sair da ideologia de gênero, como propõe Teresa de Lauretis, não dispensando as minhas práticas de sujeito feminino na cultura brasileira, para tentar ampliar a compreensão sobre as dificuldades da personagem dentro e fora de sua família. Lembro que a leitura das entrevistas feitas à Léa Garcia e à Ruth de Souza, que estão nos anexos, são enriquecedoras, na tentativa do preenchimento desta lacuna.

A teimosia de Cida em tornar-se atriz suscitava polêmica e ansiedade em seus familiares, possivelmente, não só em razão do racismo que ela teria que enfrentar longe de casa, mas também por questões relacionadas ao gênero e à cultura brasileira no mercado de trabalho.

Na família, a protagonista é escarnecida e tolhida frequentemente por causa de seu comportamento e de seu objetivo. É incentivada a se subordinar ao dado cultural de que a vida artística é inapropriada para

apresenta-se para esse homem como a sua gentil educadora e a sua rainha, na linha dos poemas trovadorescos e seus poetas cavaleiros. Ao fim, contraditoriamente, parece convidá-lo a pensar diferente sobre as palavras chulas que profere para ela. Convida-o a notar seu “teto de vidro” na pessoa das mulheres de sua convivência e afeto, bem como a perceber que, o que ele deprecia na figura feminina é inerente a ele como ser humano. Desassocia a pejoração do significante vaca e galinha, para associá-los, respectivamente, ao alimento primordial do mamífero: o leite. E ao ovo, cuja macrocélula e forma geométrica é considerada perfeita; contém o princípio da vida em sua potencialidade meiótica e mitótica de vir a ser (quem diria?) um pinto.

Vaca e galinha...
ora, não ofende. Enaltece, elogia:
comparando rainha com rainha
óvulo, ovo e leite
pensando que está agredindo
que tá falando palavrão imundo.

Tá, não, homem.

Tá citando o princípio do mundo!
(Aviso da Lua que Menstrua, Elisa Lucinda)

O eu-lírico, que se admite como uma personagem interlocutora entre um estereótipo de homem e outro de mulher, acaba encarnando a figura da mulher gestante – seu fruto, o poema, ela própria – a quem descreve: “essa gente que gera/ essa gente que se metamorfoseia/ metade legível, metade sereia.” De modo que, quando a poesia (ou o sujeito) não está em trabalho de transformação, somente em parte, é legível, porque de outro modo, não existe. Ele é processo ou é ilusório. E ainda que se volte para o seu “lugar, que é o mesmo lugar”, nunca será o mesmo. Lutar com palavras, ainda que leitor/a, continua sendo a luta mais vã.

A propósito, assim como Ruth de Souza tem uma parte de seu sucesso representado na vida ficcional da personagem Cida, entendo que a personagem Dorinha representa uma amostra do trabalho de Elisa Lucinda, como uma das poetisas afrodescendentes que têm tido êxito na

¹⁶⁰ CRENSHAW, *op. cit.*, p.183

produção literária. Na representação desse poema de Lucinda, como sendo um poema elaborado por Dorinha, jovem que busca sua afirmação profissional, há novamente o jogo entre o real e o ficcional, cujo resultado parece ser o de lembrar na tela as identidades possíveis e as realidades plausíveis para os negros. Notavelmente mais uma ação divulgadora e afirmativa entremeada na diegese.

Estes referentes do poema de Lucinda misturados à caracterização da personagem poetisa: panela, arte do almoço, elemento, cortejo, rainha, enaltecer a dama, remete a amores medievais, castelos, vassallos e suseranos, cantigas, e uma literatura que se refere ao feminino, enaltecendo-o. Considerando as representações conservadoras da figura de uma dama frágil e indefesa, salva por um cavaleiro gentil e valente nos contos de fada, surge uma pequena contradição: o poema e a ficção situam um tipo de sujeito feminino que, apesar de ser uma mulher autônoma, forte, independente, ainda deseja ser cortejada por um homem gentil, mas de modo que ele satisfaça suas vontades, de forma replicante ao que Mário Lago cantava como a “mulher de verdade”. E o filme parece colocar a figura do namorado Flávio como o candidato romantizado para este fim. Afinal, o rapaz que toca saxofone, demonstra verbosidade, tem um ar *démodé* em relação à Dorinha, indicado no vestuário, na aparência tradicional. Para ser um personagem que representa um homem mineiro nascido no interior, ele parece disponível em excesso, já que parece disposto a esperá-la e a acompanhar a sua amada, assumindo as consequências do ato.

FLAVIO

Posso ficar contente com a sua separação?

DORINHA

Flavio, já provoquei duas decepções em você.

FLAVIO

Duas decepções?

DORINHA

Ter te convencido a ir para o Rio quando eu estava em crise, e a minha separação tão enrolada.

FLAVIO

de abusos dos direitos humanos que mulheres e, por vezes, homens enfrentam ¹⁵⁸

Desse modo, atenta às observações de Crenshaw (2002) sobre as interseccionalidades discriminatórias, ampliar-se-á as leituras sobre a representação de sujeitos femininos na análise de cada filme a partir do próximo subcapítulo. Com a lupa de Crenshaw (2002), ler as entrelinhas de costumes, hábitos e atitudes tidas como naturais, mas que podem ocultar formas de poder de subordinação de mulheres por mulheres e dessas por um sistema sócio-político injusto. Explica Crenshaw (2002):

A discriminação interseccional é particularmente difícil de ser identificada em contextos onde forças econômicas, culturais e sociais silenciosamente moldam o pano de fundo, de forma a colocar as mulheres em uma posição onde acabam sendo afetadas por outros sistemas de subordinação. Por ser [a discriminação] tão comum a ponto de parecer um fato da vida, natural ou pelo menos imutável, esse pano de fundo (estrutural) é, muitas vezes, invisível. O efeito disso é que só o aspecto mais imediato da discriminação é percebido ¹⁵⁹.

Deduzi que Cida é pivô passivo de uma discriminação interseccional, ao se aplicar a metodologia sugerida pela autora, isto é, elaborar diversas indagações a respeito do problema, para se identificar vulnerabilidades múltiplas. Ela explica:

O desenvolvimento da conscientização quanto à dimensão interseccional desses problemas poderia ser encorajada pela adoção de uma política de “fazer outras perguntas”, uma metodologia proposta pela teórica feminista Mari Matsuda. Conforme Matsuda sugere, muitas vezes uma condição pode ser identificada, por exemplo, como produto óbvio do racismo, porém, mais poderia ser revelado se, como rotina, fossem colocadas as

¹⁵⁸ Ibid

¹⁵⁹ Ibid. p.183

um veículo e uma proposta de afirmação e visibilidade da identidade da mulher negra brasileira.

4.2.9 Identificando a interseccionalidade

De acordo com Crenshaw (2002), há discriminações óbvias e outras muito sutis, há maneiras de causar danos morais a alguém, de bloquear ou privar alguém de direitos, ou privá-lo de acesso a bens e serviços. Mas o que se identifica como uma discriminação, na realidade, pode estar interseccionalidade por outros tipos de subordinação e interdição.

A autora aponta formas em que a discriminação racial e “intolerâncias correlatas” podem atingir diferentemente homens e mulheres, mas também “a subgrupos específicos de mulheres ou que afetem desproporcionalmente apenas algumas mulheres”¹⁵⁶ e conclui que a incorporação do gênero nos estudos sobre discriminação racial revela diversas formas de discriminação não apenas contra as mulheres, mas também contra homens. O estudo de gênero interseccionado por estudos de racialidade pode aprofundar a compreensão das maneiras pelas quais o gênero configura discriminação entre mulheres, pois há experiências específicas de mulheres pertencentes a determinado grupo étnico ou racial que geralmente são “obscurecidas dentro de categorias mais amplas de raça e gênero, a extensão total da sua vulnerabilidade interseccional ainda permanece desconhecida e precisa, em última análise, ser construída a partir do zero”¹⁵⁷. Considerando essas lacunas, observa a autora:

As ONGs e outras instituições devem se envolver nos esforços simultâneos de investigação das implicações de gênero do racismo, da xenofobia e de outras formas de intolerância e de maior conscientização quanto às implicações de raça, etnia, cor e outros fatores que contribuem para uma combinação

(sorrindo)

Não é difícil de ser convencido de ir mais uma vez, se for para ficar contigo. Nunca me importei de te esperar, só um marido chato pode mudar minha decisão.

Iara se aproxima e convida a todos para o almoço.

O excesso ficcional na caracterização de Flávio como homem apaixonado, sempre sorridente, e sem a menor vaidade, à espera de sua “dama-cavaleira”, quando contraposto com a caracterização de Dorinha, não desmerece a representação da mulher decidida, moderna, mas a sensatez de suas escolhas amorosas. Certamente essa representação é incongruente com a busca secular das mulheres por relações menos hierárquicas, menos desiguais e com mais reciprocidade. Contudo, compromete a verossimilhança com o real?

Assim como “a persistência de atores negros nos papéis de serviços pouco fará para alterar a confusão do público entre ficção e realidade” (ARAÚJO, 2004, p. 309), despropósitos e excessos desse tipo contribuem para a padronização dos significados e das medidas em que os desejos são incorporados pelo espectador/a. No mínimo, requerem destes/as um senso crítico especial para reendereçar o lugar dessas imagens paradigmáticas do ficcional, em novas representações sociais, fora da narrativa fílmica.

Da mesma forma, o filme destaca outro tipo de escolha insensata que mulheres como Selminha fazem. Apesar de inteligente, e de ser uma militar determinada, ela opta por ser emocionalmente dependente de uma relação amorosa instável destrutiva e inibidora de seu potencial e de sua auto-estima. Esta relação ficcional, no entanto, parece servir de reflexão para a verossimilhança com o real. O homem, de quem ela é amante há anos, é casado, branco, tem outra família e não demonstra estar decidido a assumi-la como nova esposa. E ao que tudo indica, aponta para a problematização de conflitos afetivos nas relações interraciais em quatro aspectos: a) aquele em que se pensa a mulher negra como perfeita para ser amante, b) mas não para constituir família; c) o preconceito contra a cor de filhos advindos dessa união e d) a violência simbólica que mulheres podem sofrer ao serem induzidas pelo parceiro a praticarem o aborto devido ao medo da rejeição por parte do parceiro, da família, da sociedade.

¹⁵⁶ CRENSHAW, 2002, p.173

¹⁵⁷ CRENSHAW, 2002, p.176

4.2.8 A (in)visibilidade

De acordo com Crenshaw (2002), embora a Declaração Universal tenha garantido a aplicação de direitos humanos, a universalidade acabou por ignorar certas experiências da mulher diferentes das do homem. Por exemplo, a Declaração Universal não garantia os direitos a mulheres no âmbito doméstico ou sob custódia, quando eram espancadas, estupradas ou “quando uma tradição lhes negava acesso à tomada de decisões, [então] suas diferenças em relação aos homens tornavam tais abusos ‘periféricos’ em se tratando das garantias básicas dos direitos humanos”¹⁵⁴.

É importante reconhecer publicamente atos ou discursos que podem reproduzir discriminações na sociedade. Especialmente quando as discriminações são produzidas em ambiente privado, às vezes, de maneira inconfessável. O filme de Joel Zito Araújo, apresenta essa discriminação privada e quase inconfessável, na cena em que as irmãs conversam no quarto após o jantar e Ju tenta persuadir a irmã Cida a desistir da ideia de ser artista, pois tem certeza que apenas brancos podem ser artistas. Em outra cena, na oficina das bicicletas, uma personagem explica como os homens que estavam sujos ficaram brancos, mulatos ou negros, ao se lavarem numa poça d’água. Os que não conseguiram se limpar direito, pois a água que lhes restou era pouca e imunda, ficaram com o corpo negro e apenas as solas dos pés e as mãos brancas, ou seja, limpas. A personagem reproduz o que ouve em sociedade e cai em prantos, quando é repreendida por reproduzir o pensamento de que a sua cor de pele é suja.

Esse tipo de discurso ou ato discriminatório privado e quase inconfessável, quando é observado por um ângulo imprevisto, aquilo que se compreendia como destino, algo natural ou fatos da vida, na realidade, são reveladas como falsas imagens, circunscritas na identidade do sujeito, que foram elaboradas num trabalho coletivo e socialmente (pré)construído, que recalcam a riqueza cultural das diferenças. Para Pierre Bourdieu (2009), qualquer tipo de discriminação é um problema. E ele aponta para a necessidade de se fazer a história social da *emergência* desses problemas naquilo que, gradativamente, o constitui, no “trabalho coletivo de construção da realidade social e por meio desse trabalho”. Logo ele conclui:

Aquilo que era e poderia ter continuado a ser um problema *privado*, particular, singular, se torna num *problema social*, num problema público, de que se pode falar *publicamente* – pense-se no aborto, ou na homossexualidade – ou mesmo num problema oficial, objeto de tomadas de posição oficiais, e até mesmo de leis ou decretos¹⁵⁵.

O diretor de *Filhas do Vento* parece ter posto em prática esse princípio tanto na produção fílmica quanto em seu livro *A negação do Brasil – o negro na telenovela brasileira* (2004). A obra atenta para o obscurecimento de um país multiétnico e multicolor nas telenovelas no período de 1963 a 1997, que persistem num ideal de branqueamento e euro-norte-americanização dos brasileiros. Seu *corpus* compreende um conjunto de imagens significativas que apontam para uma condescendência da TV brasileira com o racismo cordial, resultando no empecimento das identidades particulares e na divulgação de uma falsa imagem do Brasil. Ao final, Joel Zito afirma que, não obstante, há uma mudança significativa neste quadro na década de 90, quando se destacam personagens negros e tramas que problematizam formas complexas de manifestação racial.

Nota-se que o diretor, ao contar a história de uma família comum, posiciona-se de forma política na elaboração do argumento e no processo fílmico.

Afirma o diretor que o argumento do filme partiu de conversas com atrizes, no que tange às suas experiências de trabalho e todo um processo por que passaram para se formarem profissionais do áudio-visual. De fato, em seu documentário, cujo título é homônimo ao livro, *A negação do Brasil* (1999), há um diálogo entre as atrizes Ruth Souza, Maria Ceixa, Lea Garcia e Zezé Mota, no qual testemunham um pouco de como foram suas relações com outros profissionais do ramo e com o público telespectador em suas carreiras.

Desse modo, observa-se que a liderança da equipe fílmica está pautada numa trajetória que parte da própria teoria à prática no processo de formação de identidade subjetiva e nacional, tomando um posicionamento político e intencionalmente transformador. O filme é

¹⁵⁴ CRENSHAW, 2002, p. 172, grifo nosso

¹⁵⁵ BORDIEU, 2009, p. 37